

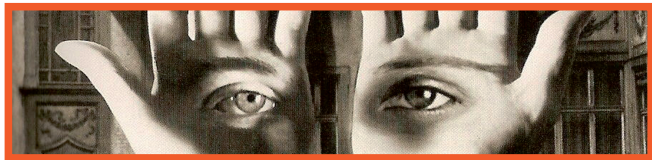
Walter Benjamin

L'OPERA D'ARTE

nell'epoca della sua
riproducibilità tecnica

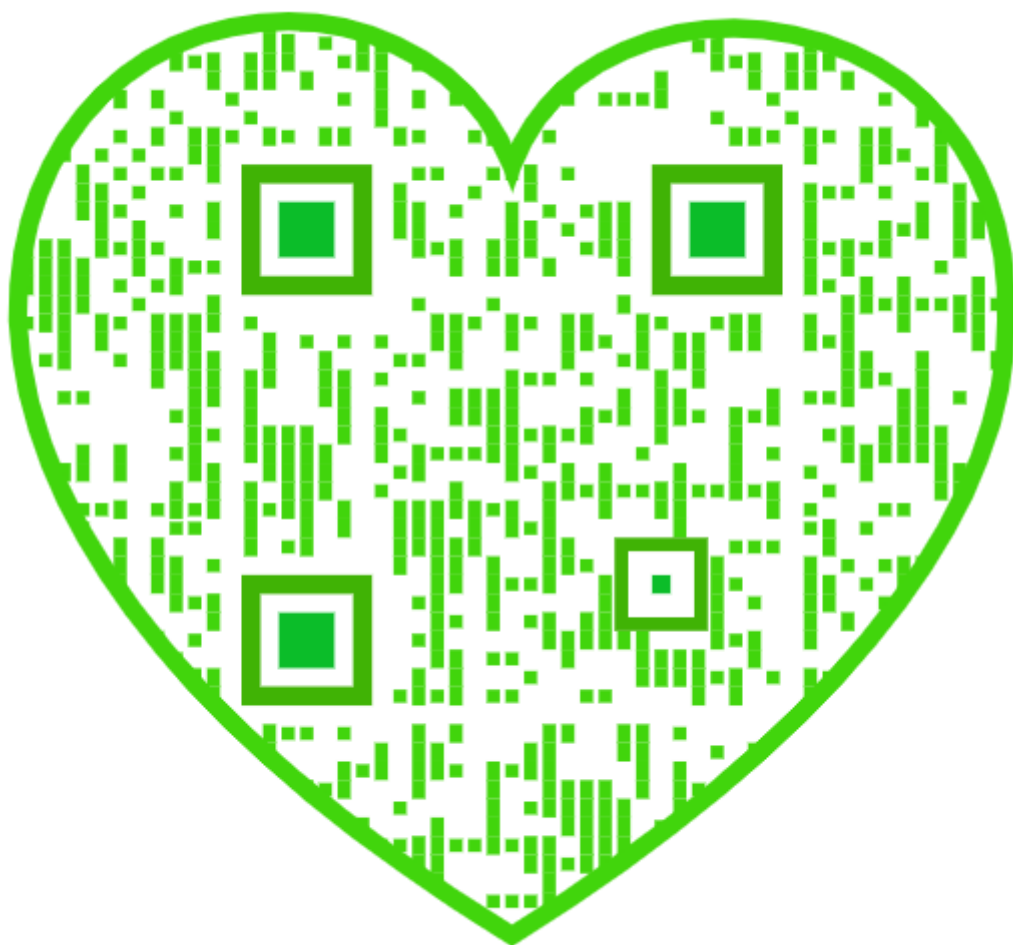
Tre versioni (1936-39)

a cura di Fabrizio Desideri



Saggine


DONZELLI EDITORE



Saggine / 192

Walter Benjamin

L'OPERA D'ARTE
nell'epoca della sua riproducibilità tecnica

Tre versioni (1936-39)

A cura di Fabrizio Desideri

Traduzione di Massimo Baldi

DONZELLI EDITORE

© 2012 Donzelli editore, Roma
via Mentana 2b
INTERNET www.donzelli.it
E-MAIL editore@donzelli.it

ISBN 978-88-6036-680-1

Indice

- p. VII I Modern Times di Benjamin
di Fabrizio Desideri
- XLVII Nota al testo
di Massimo Baldi
- 3 L'opera d'arte nell'epoca
della sua riproducibilità meccanizzata
(versione francese)
- 45 L'opera d'arte nell'epoca
della sua riproducibilità tecnica
(seconda versione tedesca)
- 93 L'opera d'arte nell'epoca
della sua riproducibilità tecnica
(terza versione tedesca)

I Modern Times di Benjamin*

di Fabrizio Desideri

*In memoria di Ferruccio Masini,
che sapeva ridere*

1. Paradossi preliminari.

Il primo paradosso che dovrebbe considerare il lettore accingendosi alla lettura o alla rilettura del saggio più celebre di Walter Benjamin *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (quasi certamente il testo filosofico novecentesco più letto e citato, ben oltre la cerchia degli specialisti o dei cultori della letteratura filosofica) è che di questo saggio non esiste un'unica versione, bensì tre versioni tedesche e una versione francese, l'unica a essere pubblicata durante la vita dall'autore. Tradotto da Pierre Klossowski, con la decisiva collaborazione e supervisione dello stesso Benjamin, il saggio apparve, nel maggio 1936, sulla «Zeitschrift für Sozialforschung» diretta da Max Horkheimer.

* Ringrazio Ursula Marx del Walter Benjamin Archiv di Berlino per la gentile disponibilità con la quale mi ha accolto; sono grato inoltre a Christoph Gödde e Henri Lonitz dell'Adorno Archiv di Francoforte sul Meno e a Burkhardt Lindner, curatore dell'edizione del saggio sull'opera d'arte che apparirà nella *Kritische Gesamtausgabe* delle Opere di Benjamin presso l'editore Suhrkamp, per aver risposto puntualmente ad alcune mie questioni.

Con questa pubblicazione iniziò, seppur limitata per estensione, la prima ricezione dell'opera. Horkheimer, ben consapevole del carattere innovativo del saggio, ne fece stampare in via del tutto eccezionale duecento copie di estratti. Il lavoro destò subito interesse nei circoli intellettuali parigini: André Malraux citò le tesi di Benjamin in occasione del Congresso londinese degli scrittori nel luglio del 1936; il filosofo Jean Wahl ne discusse con il poeta Pierre Jean Jouve¹. Qualche eco il saggio la ebbe negli Stati Uniti, dove aveva sede la rivista, destando tra l'altro un profondo interesse nello storico dell'arte Meyer Shapiro. Nonostante le sostituzioni terminologiche e i tagli ai quali fu sottoposta² dal solerte redattore parigino Hans Klaus Brill, la traduzione francese va considerata come una versione a tutti gli effetti. Non solo Benjamin collaborò intensamente per alcune settimane al lavoro di traduzione di Pierre Klossowski, ma – seppur convinto che la soppressione del primo capitolo privasse il lavoro del suo orientamento – non misconobbe mai il testo. Per di più esso presenta minime varianti assenti nelle tre versioni tedesche. Di queste ultime, l'unica che ci sia pervenuta in forma manoscritta è la prima, composta in bella copia presumibilmente nell'ottobre-novembre del 1935. Questa versione, scritta senza suddivisione di capitoli e alla base di quella che fu stampata dai curatori delle *Gesammelte Schriften* di Benjamin come «prima

¹ Si veda la lettera di Benjamin a Horkheimer del 10 agosto 1936 in W. Benjamin, *Gesammelte Briefe*, a cura di C. Gödde e H. Lonitz, 6 voll., Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1995-2000 (d'ora in poi GB), v, 1935-1937, Frankfurt a. M. 1999, pp. 352-3.

² Oltre ad alcune lunghe note, il taglio più significativo è senza dubbio costituito dalla soppressione dell'intero capitolo introduttivo, denso di riferimenti a Marx e programmaticamente esplicito quanto all'orientamento politico del saggio medesimo; per i dettagli si veda però *infra*, Nota al testo.

versione»³, con l'aggiunta di parti contenute in un distinto manoscritto, non è certamente alla base della traduzione francese. Piuttosto lo è stata la cosiddetta «Zweite Fassung», ovvero la seconda versione tedesca, ritrovata in forma di dattiloscritto nell'Archivio di Horkheimer, presso l'Universitätsbibliothek di Francoforte sul Meno, soltanto nella seconda metà degli anni ottanta, per essere pubblicata nel 1989 nel VII volume delle *Gesammelte Schriften* di Benjamin.

Questa versione, che amplia significativamente la prima versione manoscritta (anche con l'aggiunta di diverse note), fu fatta battere a macchina in più copie da Benjamin, a seguito dei colloqui avuti con Horkheimer in vista della pubblicazione del saggio. Preparata tra la fine del 1935 e la fine del gennaio 1936, è sicuramente il testo, il cosiddetto *Urtext*, «nella versione che Benjamin voleva dapprima veder pubblicata»⁴. Rispetto alla «prima versione» manoscritta è senz'altro più complessa e più ricca sia dal punto di vista filosofico sia da quello della diagnosi politico-culturale. Come autorevolmente ipotizzano i curatori dei *Gesammelte Briefe*, fu appunto una versione «ampliata» e integrata da aggiunte della «Zweite Fassung» a essere inviata a Gretel Adorno nell'aprile del 1939, perché ne facesse una copia dattiloscritta dai margini larghi, così che Benjamin ci potesse ulteriormente lavorare, inserendovi le nuove riflessioni scritte dal tempo della sua redazione⁵. La versione

³ W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, con la collaborazione di T. W. Adorno e G. Scholem, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1972-89 (d'ora in poi GS), I, 2, 1974, pp. 431-69 e per l'apparato critico I, 3, pp. 982-7 e 1051-53.

⁴ È quanto sostenuto dai curatori nell'apparato relativo alla prima pubblicazione della «Zweite Fassung»; cfr. GS, VII, 2, p. 661.

⁵ Si veda GB, V, 1935-1937, pp. 246-7 e p. 250 per la nota dei curatori; ma per maggiori dettagli si veda *infra*, Nota al testo.

ampliata, che Benjamin inviò a Gretel Adorno, è andata perduta e non vi è traccia di alcun invio da parte di Gretel di quella trascrizione dagli ampi margini richiestagli da Benjamin. La copia dattiloscritta su carta da scrivere americana presente tra le carte di Gretel Adorno non presenta note a margine di Benjamin (com'era stato ipotizzato dai curatori delle *Gesammelte Schriften* nel volume I, 3) e fu fatta dopo la sua morte in vista di un'edizione postuma dei suoi scritti, probabilmente mentre gli Adorno si trovavano ancora negli Stati Uniti⁶. Questo toglie una significativa pezza d'appoggio alla tesi che Benjamin avesse inviato a Gretel la «Dritte Fassung» e che, quindi, questa dovesse essere considerata come l'ultima versione autorizzata dall'autore o addirittura come la versione definitiva del saggio⁷. Sta di fatto che fu proprio quest'ultima versione – della quale esistono solo alcune copie dattiloscritte e nessun manoscritto, mentre non esiste alcuna testimonianza epistolare che la indichi come ultima o ancor meno come quella da considerarsi «canonica» o esemplare – a essere pubblicata nella prima edizione postuma, in due volumi, delle *Schriften* benjaminiane, ap-

⁶ Di questo parere è anche Burkhardt Lindner, il curatore dell'edizione critica del saggio sull'opera d'arte previsto presso Suhrkamp per l'autunno 2012. Traggio questa informazione da quanto comunicatomi dallo stesso Lindner all'interno di una e-mail dell'8 gennaio 2012 inviata dai curatori dei *Gesammelte Briefe* di Benjamin, Christoph Gödde e Henri Lonitz, come risposta a un mio quesito. Di Burkhardt Lindner va senz'altro visto il limpido saggio, «*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*» contenuto in Id. (a cura di), *Benjamin Handbuch*, J. B. Metzler, Stuttgart 2006, pp. 229-51.

⁷ Un errore, quest'ultimo, che invero i curatori della prima edizione critica delle *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, non hanno mai commesso, parlando piuttosto del saggio di Benjamin come di un «work in progress». Così tanti sono invece gli interpreti di Benjamin a sostenere questa erronea tesi, magari appoggiandosi sul preteso invio nel 1939 a Gretel della «Dritte Fassung», che sarebbe vano citarne alcuni.

parsa nel 1955 presso Suhrkamp a cura di Theodor e Gretel Adorno e di Friedrich Podzus. Con questa edizione, e in misura più determinata con la pubblicazione separata del saggio in un volumetto del 1963 (insieme al saggio su Fuchs e alla *Piccola storia della fotografia* e con il sottotitolo *Tre studi sulla sociologia dell'arte*), comincia appunto l'immenso influsso esercitato da questo scritto, grazie anche alle numerosissime traduzioni di cui fu e continua a esser fatto oggetto. Singolarmente, però, questa ricezione, almeno fino al 1989, ossia all'anno in cui fu pubblicata per la prima volta la «Zweite Fassung», non ha potuto tener conto del fatto inaggirabile che la cosiddetta versione del 1939 o «terza versione» non costituisce in alcun modo una versione finale o più completa delle precedenti. Se si escludono le varianti e le aggiunte più significative (l'inserimento di nuove note, l'aggiunta di un nuovo paragrafo dedicato alla differenza tra attore teatrale e cinematografico, una lunga citazione e un nuovo esergo tratti da *La Conquête de l'ubiquité* di Paul Valéry), questa versione spicca piuttosto per una minore complessità filosofico-concettuale rispetto alla seconda, dove non solo è presente una cruciale distinzione tra due accezioni di tecnica (distinzione mantenuta anche nella versione francese), ma anche un'altra polarità concettuale nella definizione dell'arte oltre a quella più celebre tra valore culturale e valore espositivo, vale a dire la polarità tra gioco e apparenza, come momenti costitutivi, seppur con differenti accentuazioni, di ogni fare artistico.

Già facendo questa semplice considerazione, non ci si potrà, dunque, riferire al saggio benjaminiano sull'opera d'arte se non nei termini di un multiplo, ovvero di una pluralità di versioni ancora in cerca di una ulteriore integra-

zione, assestamento e sviluppo. Rispetto alle due ultime versioni tedesche e a quella francese, la prima, nella sua forma di un manoscritto in bella copia, conserva il carattere di un testo-base, già caratterizzato da una certa compiutezza, che ritroviamo nella sostanza in tutte le versioni successive, le quali riguardo al suo impianto concettuale e testuale rappresentano un ampliamento e delle riformulazioni, tanto che sono pochissime e trascurabili le parti del primo manoscritto non mantenute nelle versioni successive⁸.

E questo è il secondo paradosso di un saggio che ha al proprio centro la nozione di riproducibilità tecnica (seppur riferita principalmente all'opera d'arte): le varianti, o meglio, le differenti ma non divergenti o contrastanti versioni tendono qui sostanzialmente a occupare il posto nel quale, nella tradizione filologico-letteraria, s'insedia un originale. Come documento capace di attestare l'identità e l'unicità di un'opera, l'«originale» del saggio sulla riproducibilità pare essersi ritirato nella costanza nominale offerta dal titolo. Al punto che l'unità delle diverse versioni e varianti, dei frammenti preparatori e delle ulteriori riflessioni in vista di una rielaborazione può anche esser letta nel dispiegarsi di una tensione tra il nominalismo del titolo, il suo carattere di etichetta capace di identificare espressivamente un'idea, e la storia incompiuta e, per certi versi, pluriversa, del suo sviluppo. Una tensione tutta benjaminiana tra nome e storia, che dell'originale e dell'origine se non l'aura, anche qui immiserita e declinante, lascia affiorare almeno la traccia.

Una traccia, come tale, non può tuttavia smentire il suo valore d'indice o d'indizio. Se non altro di un problema – ecco il terzo paradosso – che percorre come un as-

⁸ Per i dettagli si veda la Nota al testo.

sillo tutta la complessa genesi biografica, e non solo, di questo lavoro. L'assillo di disporre, per le contingenze della vita e per i limiti che ancora caratterizzavano la riproducibilità tecnica della scrittura, di un'unica copia dattiloscritta del saggio. A più riprese Benjamin vi fa riferimento nelle lettere, reclamandone spesso una restituzione dai suoi interlocutori. In un saggio sul principio della riproducibilità tecnica, preoccupazione costante e drammatico problema sembra proprio l'unicità dell'esemplare di cui l'autore dispone. Nell'epoca del *word processing* e della riproduzione digitale di immagini e scrittura, almeno questo ulteriore assillo gli sarebbe stato risparmiato. E forse è proprio a partire da alcuni non trascurabili tratti della nostra epoca che possiamo cogliere in tutta la sua forza anticipante il saggio di Walter Benjamin.

2. *Con feroce allegria.*

Come per le composizioni musicali di epoca barocca e classica c'è un «tempo» che ne definisce i rispettivi movimenti e ne prescrive la modalità di esecuzione, qualcosa di analogo si può immaginare per le opere saggistiche. Con qualche naturale differenza e qualche inevitabile complicazione. Nel primo caso osservare il tempo prescritto dal compositore è competenza dell'interprete, cui incombe il compito di favorire la migliore comprensione nell'ascolto del pubblico; nel secondo, il peso ricade tutto nell'atto per lo più solitario della lettura, dove l'esecuzione dello spartito testuale e l'ascolto della comprensione coincidono. Naturalmente, in nessuno dei due casi, il senso e il valore dipendono integralmente dal tempo e dai modi in qualche

misura elastici ed emozionalmente intessuti di intenderlo eseguirlo. Senza la stabilità senza tempo dei segni che, in conformità a un codice determinato, articolano sintatticamente lo spartito come la pagina scritta (seppur a un livello differente di notazionalità, per usare un concetto impiegato da Nelson Goodman), queste opere non avrebbero potuto avere quell'effetto straordinario che magari hanno avuto, attraversando secoli, interpretazioni, umori, fraintendimenti, disattenzioni. Ovvero avrebbero potuto averlo soltanto a due opposte condizioni: quella di una catena ininterrotta di trasmissioni mediata unicamente dalla corporeità e dalle sue risorse espressive e quella di una riproduzione dell'opera (comprensiva della sua esecuzione o della sua lettura/comprendimento) tecnicamente fissata, mediata da apparati. Nella prima circostanza avremmo un'infinità di variazioni senza possibilità di identificare l'opera (come si potrebbe mai identificare l'interpretazione/variazione giusta o capace di effetti normativi sulle altre?); nella seconda avremmo un'identità inerte, priva di quella sottile tensione tra la stabilità notazionale dei segni e l'intonazione emozionale implicata nel «tempo» musicale della loro esecuzione: dell'essere pronunciati come parole e frasi o suonati come accordi. Tra questi estremi, cogliere il «tempo giusto» nella lettura di un saggio, diviene una condizione della comprensione del suo senso. Lo diviene, appunto, nella misura in cui tale «tempo» non determina soltanto la soggettività della ricezione, ma – per usare una partizione per molti aspetti obsoleta – la stessa oggettività del movimento interno della sua tessitura concettuale e del suo sviluppo in una trama discorsiva.

Nel saggio su *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* – o, meglio, nella cosiddetta versione del

1939 che fino a pochi anni fa ne ha determinato la ricezione su larghissima scala, presentandosi ancora oggi come quella preferita dagli editori – non pochi hanno avvertito un «tempo» di svolgimento (un *ductus* espositivo) segnato dai toni e dai ritmi inevitabilmente lenti dell'elegia o comunque venato da accenti nostalgici, magari trascurando come per il giovane Benjamin fosse decisiva non l'esaltazione del mito del romanticismo di Heidelberg o addirittura la regressione fiabesca del tardo-romanticismo, quanto piuttosto il concetto di critica difeso e perseguito dai giovani romantici di Jena (dai fratelli Schlegel a Novalis), intonata decisamente a declinare al futuro l'incompiutezza di ogni opera (e con essa del mondo stesso) quale frammento di un compimento in avvenire. Più che segnato da accenti nostalgici o, nel migliore dei casi, da una gravità malinconica⁹ (sia pure caratterizzata come «eroica»), il saggio di Benjamin pare rispondere a un ritmo veloce e sincopato, teso a prendere in contropiede i tempi storici nel loro addensarsi come nubi foriere di catastrofi. Un ritmo ferocemente e insolitamente allegro, dove si è già insinuato quello spirito anticipante del jazz che l'amico Adorno mostrerà così radicalmente di non comprendere. Quel ritmo sentito con fisica partecipazione a Marsiglia, circa due anni prima che emergessero i contorni del saggio sull'opera d'arte: «La musica, che frattanto continuava ad aumentare e calare di tono, io la definii “verghe di paglia del jazz”».

⁹ A smentire un approccio in questa chiave alle condizioni della moderna produzione intellettuale – individuate da Benjamin nel suo saggio più militante ovvero *L'autore come produttore* (1934), dove la nozione di tecnica permette di superare la sterile opposizione tra forma e contenuto – c'è anche il caustico breve scritto del 1931, che reca come titolo *Linke Melancholie* (Malinconia di sinistra), dedicato a recensire un libro di poesie di Erich Kästner.

Non ricordo con quale motivazione io mi concessi di battere il tempo con il piede, ciò contrasta completamente con la mia educazione, e non accadde senza un conflitto interiore. C'erano momenti in cui l'intensità delle impressioni acustiche rimuoveva tutte le altre»¹⁰.

Parimenti intensa è la percezione di un processo di trasformazione della struttura e delle funzioni dell'opera d'arte, carico di tensioni e dominato da polarità dialettiche, ma in ogni caso capace di sgretolare le tradizionali cristallizzazioni categoriali dell'estetica e, ancor più radicalmente e consequenzialmente, i modi dell'esperienza pertinenti a quest'ambito generico e pervasivo dell'identità umana. In questo processo, la catastrofe, che nella IX Tesi presenterà la storia tutta intera come un immenso cumulo di macerie allo sguardo terrorizzato e impotente dell'angelo, è una possibilità. Ad esempio quella – già in parte realizzatasi ma ancora in avvenire – avvertita con sinistra profezia nelle ultime battute del saggio, dove è il gas, nella guerra chimica, a incaricarsi di distruggere «l'aura in modo nuovo». Al posto dello sguardo terrorizzato dell'Angelus Novus, comunque impotente ad arrestare la tempesta del tempo, quella tempesta che viene da Nord¹¹, la stessa direzione dalla quale può venire l'arresto messianico, c'è – nel saggio sull'opera d'arte – uno sguardo ferocemente allegro. Lo

¹⁰ *Opere complete di Walter Benjamin*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2000 sgg. (d'ora innanzi OC), v, *Scritti 1932-1933*, 2003, p. 325.

¹¹ Si veda per questo F. Desideri, *La porta della giustizia. Saggi benjaminiani*, Pendragon, Bologna 1995, pp. 60-1, dove faccio riferimento al *Midrash ha-Ne'elam* al Libro di Ruth, ricordato da Gershom Scholem in uno dei suoi studi sulla Kabbalah. Il passo è contenuto anche in F. Desideri, *Apocalissi profana: figure della verità in Walter Benjamin*, in W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 1995, pp. 338-9.

sguardo che i lettori di Benjamin avevano già incontrato nello straordinario scritto su *Il carattere distruttivo* (1931). Quello sguardo che ama le macerie, non per indugiare in una malinconica contemplazione di esse, bensì a motivo della via che vi passa attraverso. Uno sguardo già attivo nello spirito cartesiano che percorre l'altrettanto straordinario saggio su *Esperienza e povertà* (di due anni successivo), dove a «iniziare dal Nuovo» e «a farcela con il Poco» nella tabula rasa di un orizzonte spianato con piglio barbarico sono Einstein e Klee, Loos e Le Corbusier, Brecht e Scheerbart. Lo stesso sguardo e lo stesso accento feroce-mente allegro che incontriamo nelle ultime battute del saggio su *Karl Kraus*, laddove si coglie il motivo del mancato incontro tra la tecnica e l'intelligenza europea nell'attardarsi da parte di quest'ultima ad adorare il feticcio della creatività. Nei confronti di quest'ultima, Benjamin nutre una diffidenza teologica, ancor prima che filosofica e politico-culturale, come del resto ampiamente attestato nel saggio del 1924 sulle *Affinità elettive di Goethe*, che deve sempre essere messo in dialogo con il più tardo saggio sulla riproducibilità¹².

La feroce, ma non spietata allegria, che detta il ritmo al saggio sull'opera d'arte trova, del resto, un'espressione pertinente nelle parole dello stesso Benjamin in una lettera ad Adorno del 27 febbraio 1936. L'argomento conclusivo della lettera è proprio il saggio sull'opera d'arte e l'impossibilità di inviarlo all'amico, poiché stava ancora lavorando, sull'unica copia in suo possesso, alla traduzione

¹² Proprio negli stessi anni della stesura de *L'opera d'arte* e precisamente nei primi mesi del 1937 Benjamin si preoccuperà di far tradurre nei «Cahiers du Sud», dallo stesso Klossowski, una pur breve parte del saggio su Goethe che, a suo tempo, aveva stupito Hofmannsthal.

francese insieme a Klossowski. Un «intensissimo lavoro di due settimane» nel corso del quale Benjamin confessa di aver raggiunto «nei confronti del testo tedesco una distanza» solitamente raggiunta in tempi più lunghi. Appunto quella distanza che ha permesso di scoprire in esso «*un* elemento che proprio presso un lettore quale è Lei mi piacerebbe veder assurgere ad un certo onore: quella stessa urbanità cannibalesca, quella cautela e precauzione nella distruzione che, come spero, tradisce un po' d'amore per le cose, a Lei assai familiari, che porta alla luce»¹³.

3. *Notazionalità e riproducibilità.*

Quella che a un lettore frettoloso o avido di guadagnare subito il nocciolo del saggio benjaminiano poteva sembrare un'oziosa divagazione, suggerisce già un'intuizione problematica sviluppata dall'autore. Un'intuizione che potrebbe svolgersi anche nei termini della seguente domanda: che ne è dell'arte figurativa – dell'arte che consiste nella presentazione d'immagini dipinte su vari supporti – e del nostro modo di intenderla e praticarla, nel momento in cui quelle opere per le quali finora valeva la distinzione tra originale e copia tendono a trapassare nello spazio riproducibile della notazionalità? Come Benjamin avverte in tutte le versioni del saggio, il problema non sta nella possibilità di riprodurre le opere d'arte: l'istanza della riproducibilità accompagna e caratterizza fin dall'origine il fare artistico, riguardando la possibilità di rifare ciò che è stato fatto, ad esempio in forma di copia o di replica.

¹³ GB, V, 1935-1937, p. 248.

Le cose cambiano per una determinata pratica artistica come quella figurativa, per un determinato linguaggio espressivo, quando il principio della copia si sostituisce all'autorità dell'esemplare autografico. È quanto avviene in primo luogo per la scrittura con l'invenzione della stampa: la sua riproduzione, da questo momento, non è più opera manuale, ma della macchina o di un complesso di procedimenti meccanizzati di mediazione tecnica che Benjamin nel suo saggio indica ripetutamente con il termine di *Apparatur*, apparecchiatura. La riproduzione a questo livello, ossia a livello della scrittura, si fa «meccanizzata», per usare il termine con il quale, nella versione francese, Klossowski e Benjamin traducono l'aggettivo «tecnico/a». Con l'avvento della stampa e quindi della riproducibilità tecnica della scrittura si consuma il distacco tra immagine e notazionalità alle origini della cultura umana e, con l'autonomia ormai perfetta della sua valenza pragmatica, si trasformano i modi stessi della produzione e trasmissione del sapere. Più che di mere trasformazioni, si tratta di sconvolgimenti, di rivoluzioni che pongono le basi di una radicale riconfigurazione della strutturazione gerarchica di una società. Lutero e Gutenberg vanno qui di pari passo, con tutto quel che ne consegue. Nello stesso momento in cui, per la scrittura, si afferma il principio della riproducibilità tecnica come un principio in qualche modo implicato o nascosto nella sua stessa origine notazionale diviene accessibile in forma massiva il Libro per eccellenza. Fatto ampiamente noto in tutte le sue conseguenze, sulle quali non v'è bisogno di insistere. Nemmeno Benjamin, del resto, pare volervi insistere più di tanto.

Altra è la posta che si profila nelle sue riflessioni. Essa riguarda il mutato rapporto tra immagine e percezione

proprio a partire da quelle immagini dipinte, autografiche, nelle quali – per un singolare processo che non occorre qui indagare – si è venuto a condensare e ad abbreviare il senso stesso dell’arte occidentale, le cui opere, in quanto essenzialmente figurative e quindi autonome dalla notazionalità della scrittura, si definiscono come originali, e non come copie, in virtù del carattere di esemplari unici e irripetibili. Con la sostituzione del principio di riproducibilità alla tradizionale dialettica tra originale e copia a essere sconvolto, però, non è semplicemente il terreno dell’arte o meglio di una regione precisa e tradizionalmente delimitata della produzione artistica. Quella di Benjamin è molto di più che una riflessione filosofica sulla storia dell’arte e, per dirla tutta, non consiste per niente in una nuova filosofia dell’arte e della sua crisi¹⁴. Piuttosto in una diagnosi sulla trasformazione funzionale che subisce ciò che siamo soliti identificare come arte nell’epoca in cui si afferma il principio della riproducibilità tecnica o meccanizzata. Una trasformazione che implica anzitutto il far ormai apparire come secondaria quella funzione artistica definita socialmente e filosoficamente dal corteo di categorie costituito da termini come genio, creatività, contemplazione e così via. Divenendo altro rispetto alla tradizionale concezione dell’arte, quale si è assestata a partire dalla stagione filosofica dell’idealismo, sciogliendosi l’opera dalla tessitura spazio-temporale dell’unicità e irripetibilità (quella tessitura da Benjamin identificata come «aura»), a essere sconvolta, intimamente sconvolta, è la natura dell’immagine e

¹⁴ A tale riguardo e più in generale rimando al mio breve scritto *L’image dit-elle encore soi même? Pour en finir avec la philosophie de l’art*, in *Ethique, esthétique, communication technologique dans l’art contemporain ou le destin du sens*, a cura di M. Costa e F. Forest, Atti del convegno internazionale, Parigi, 12-13 dicembre 2008, l’Harmattan, Paris 2011, pp. 193-8.

la modalità stessa di percepire il suo tempo. Utilizzando il titolo dell'articolo di Abel Gance citato da Benjamin, «il tempo dell'immagine è venuto», e la sua rivoluzionaria *nouveauté* sta nel principio di riproducibilità tecnica che l'informa. Prendendo atto di questa novità Benjamin intravede il profilo di una trasformazione epocale destinata a sconvolgere e ridisegnare i ritmi trasmissivi e produttivi della cultura umana.

Nel momento in cui l'immagine, anche la propria (quell'immagine che eravamo soliti interrogare allo specchio e sulla quale, fino ai romantici, si indugiava nel gioco *speculativo* intorno alla propria identità), diviene *ab origine*, nel suo nascere, riproducibile e trasportabile in infinite serie di moltiplicazioni dell'identico, che ne è del rapporto tra immagine e scrittura? Non è forse destinato a mutare e magari addirittura a invertirsi il rapporto tra l'irripetibile originalità dell'immagine e la ripetibile fissità del segno? Non è tutto ciò destinato a scompigliare le nostre abitudini e a crearne di nuove, a cominciare dal fatto che siamo immersi in un nuovo mondo percettivo? Come parare e assorbire lo choc di questa sconvolgente novità? Quali ne sono le chances e quali i pericoli? Non è forse vero che i moderni regimi fascisti hanno afferrato la trama di questa novità epocale, ben prima dei partiti e della cultura che si opponeva loro, convertendo il nuovo funzionalismo dell'arte e il nuovo alfabeto dell'immagine come marca percettiva in una monumentale ed empatica estetizzazione della politica? Monumentale spettacolarità ed empatia a buon mercato (Leni Riefenstahl come regista d'idilli alpini quali *Das Blaue Licht* e di *Triumph des Willens*) sono i modi con cui nazismo e fascismo galvanizzano il corpo sociale delle masse moderne. Preoccupazione del saggio

benjaminiano è certamente quella di combattere la risposta fascista alla crisi delle democrazie europee, rendendo inutilizzabili ai suoi scopi la propria diagnosi epocale e le proprie tesi sull'opera d'arte. Sarebbe, però, fare un torto alla lungimiranza di questa stessa diagnosi, confinarla alla contingenza storica in cui vede la luce. Proprio nel non considerare il fascismo alla stregua di una parentesi nel *continuum* storico della civiltà occidentale o a quella di una semplice variante o maschera del capitalismo liberale, ma cercando di cogliere – per dirla alla Brecht – il grembo profondo da cui può sempre risorgere in forme storicamente mutate, Benjamin conferisce un'insolita forza storico-profetica al suo lavoro. Uno dei motivi della sua rinnovata fortuna si può individuare, perciò, anche nell'avvertire come la posta politica al centro del saggio – quella di un intimo nesso tra «estetizzazione» e crisi della democrazia – si riproponga ancora oggi, seppur con nuove configurazioni, in tutta la sua attualità e ben oltre il territorio tradizionale dell'arte e della sua canonica storia.

4. *Biographica.*

È quasi con un tono di allegra esultanza, considerata la situazione esistenziale ed economica in cui versava, che Walter Benjamin (in una lettera del 9 ottobre 1935) comunica a Gretel Karplus, la futura moglie di Adorno, di aver compiuto un passo decisivo rispetto a quell'opera sui *passages* parigini, il cosiddetto *Passagenwerk*, che ormai lo impegnava pressoché totalmente. Decisivo, non tanto rispetto al lavoro di documentazione, quanto piuttosto sul piano della costruzione ovvero della teoria. Un passo «decisivo»

che avrebbe fatto apparire in una «luce nuova e in parte familiare» lo stesso *Exposé* del lavoro su Parigi, noto a Gretel e, soprattutto, già inviato a Horkheimer in vista di un finanziamento del lavoro, ormai unica prospettiva di sopravvivenza e, ancor più, motivo di speranza nella condizione pressoché disperata dell'esiliato. Una luce nuova che veniva da uno sguardo gettato sul presente e in particolare dall'aver colto e riconosciuto «il carattere strutturale nascosto» dell'arte attuale, capace di farci intendere quanto di dirompente vi fosse nel «destino» dell'arte delineatosi all'orizzonte del XIX secolo. Per Benjamin quest'intuizione permetteva un'esemplare cristallizzazione del concetto, dai risvolti esoterici, dell'«adesso della conoscibilità». Secondo tale concetto, approfondito nel lavoro sui *passages* e al centro delle future Tesi sulla storia, è soltanto in un tempo determinato che divengono «conoscibili» certi tratti del passato. Lo divengono, perché pervengono appunto a «leggibilità». Di qui la strettissima connessione metodica, piuttosto che materiale, tra il nuovo saggio e l'opera maggiore, che mai vedrà la luce se non nella forma postuma di una grande «incompiuta». Una connessione ben più importante e produttiva di una qualsiasi linea di continuità nel senso dei contenuti o nella forma ancora storicistica di un passato che anticipa o prefigura aspetti dell'oggi. L'allegre consapevolezza di aver fatto una vera e propria scoperta teorica a partire da un'occasionale conversazione con l'amico Karl Steinschneider¹⁵, ritorna in molte delle lettere inviate a diversi destinatari, dopo quella a Gretel Karplus. Con le inevitabili variazioni, a seconda degli interlocutori, ma in una sostanziale convergenza di accenti. Così in quella a

¹⁵ Si veda per questo la lettera a Kitty Marx-Steinschneider del 24 ottobre 1935, in GB, V, 1935-1937, p. 185.

Max Horkheimer, appena una settimana dopo la lettera a Gretel: «L'ora del destino dell'arte [...] ha suonato per noi, e io ne ho fissato la segnatura in una serie di riflessioni provvisorie che portano il titolo *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*»¹⁶.

Il piano costruttivo del nuovo ordine di riflessioni va in direzione di una «teoria materialistica dell'arte»: quella teoria – come precisato con orgoglio in una lettera alla pittrice olandese Annemarie Blaupot Ten Cate – «della quale finora si era sentito molto parlare, ma che ancora nessuno aveva visto con i propri occhi», quella teoria «ora c'è»¹⁷ e si tratta appunto (come già annunciato in una lettera ad Alfred Cohn del 21 ottobre 1935) della «prima teoria dell'arte del materialismo che merita questo nome»¹⁸. Questa teoria ha la funzione di un telescopio piantato nel luogo del presente verso il quale tutto il lavoro dei *passages* converge come nel suo punto di fuga prospettico. Un telescopio puntato – secondo la celebre immagine contenuta nella lettera a Werner Kraft del 28 ottobre 1935 – «attraverso la nebulosa di sangue, su un miraggio del XIX secolo, che mi preoccupa di ritrarre secondo quei tratti che mostrerà in un futuro stato del mondo liberato dalla magia»¹⁹. Apparentemente, nel suo mordere l'attualità mettendo a fuoco un fenomeno di massa come il film, si tratta (tra quelle formulate da Benjamin) della teoria più accessibile, più essoterica: quella più incline a divenir celebre e insieme, come egli stesso paventa in una lettera a Scholem del 24 ottobre 1935, quella che più si presta «al furto»²⁰, rispetto alla stragrande

¹⁶ *Ibid.*, p. 179.

¹⁷ *Ibid.*, p. 199.

¹⁸ *Ibid.*, p. 184.

¹⁹ *Ibid.*, p. 193.

²⁰ Cfr. *ibid.*, p. 190.

maggioranza dei suoi pensieri. E se qualcosa del furto o dell'indebita appropriazione ha anche il frettoloso fraintendimento, la riduzione a slogan estranei non solo allo spirito, ma anche alla lettera in cui tale teoria fu formulata, questo è puntualmente avvenuto in passato e non cesserà certo oggi. Eppure, già far attenzione a certi accenni, contenuti nella medesima lettera a Scholem, riguardo alla recente pubblicazione, da parte dell'amico, di un saggio-traduzione su «I misteri della Creazione» dedicato a un capitolo del celebre libro cabbalistico dello *Zohar*, avrebbe dovuto mettere in guardia da una *lectio* non *facilior*, ma addirittura semplicistica del saggio sull'opera d'arte. Scholem, avverte Benjamin, non deve meravigliarsi dell'interesse che egli continua a nutrire per i suoi studi sulla Kabbalah.

Segue l'accento alle «formazioni sonore» e ai segni della scrittura (alle «notazioni») come «depositi di connessioni mondane»²¹. Connessioni che Benjamin interpreta come relazioni espressive esplicabili nei termini di quelle «somi-glianze non sensibili» al centro del breve ma importantissimo saggio programmatico *Sulla facoltà mimetica*. Spiegare i depositi espressivi offerti dai segni della scrittura mediante la propria teoria della mimesis (alla quale Benjamin fa riferimento, traendo spunto dal saggio freudiano sulla telepatia, anche nella lettera a Gretel Karplus da cui siamo partiti) non induce soltanto a porre in antagonismo questa stessa teoria con una dottrina dell'emanazione, ma anche a far emergere il suo presupposto antropologico. E significa, inoltre, essere in grado di intrecciare le fila teoriche che connettono le riflessioni antropologiche sulla mimesis in un'unica trama concettuale tanto con il lavoro sui *passages* quanto con il saggio sull'opera d'arte. Una trama

²¹ *Ibid.*, p. 187.

che trova in una teoria della modernità il suo volto essoterico, emblematicamente riassunto dalla forma della merce come un deposito espressivo di connessioni mondane e, più precisamente, di rapporti sociali di proprietà e di potere. Quella merce che Benjamin si propone appunto di indagare nell'epoca della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte, riflessa nella forma del film.

5. *Espressivismo, innervazione, adattamento.*

Il taglio delle pagine introduttive dedicate al rapporto tra sottostruttura e sovrastruttura nel modo di produzione capitalistico e al procedere più lento dei rivolgimenti interni alla sovrastruttura²² costituisce senz'altro l'intervento censorio più grave inferto dal segretario parigino della «Zeitschrift für Sozialforschung» Hans Klaus Brill, per conto di Horkheimer, alla versione francese del saggio. Senza quella parte – si lamenta dolorosamente Benjamin con Horkheimer²³ – il saggio manca del suo orientamento: quell'orientamento politico che si definisce esplicitamente nella connessione tra il primo e l'ultimo capitolo della «seconda versione», che nella «terza» diverranno *Premessa* e *Conclusione*. Dal momento, però, che ogni censura, anche quella che si esercita talvolta nei propri confronti, è frutto della stupidità, l'orientamento resta vivo e percepibile nel corso della diagnosi analitica che si sviluppa tra questi estremi. Una diagnosi, dove l'attenzione alle conseguenze

²² Queste pagine sono presenti, in forma immutata, non solo nella «seconda» e nella «terza versione», costituendo in entrambe il primo capitolo, ma anche nella prima versione manoscritta della fine del 1935.

²³ Nella lettera del 14 marzo 1936; cfr. GB, V, 1935-1937, p. 260.

direttamente antropologiche della forma filmica, come arte riproducibile per eccellenza²⁴, s'interseca con quella rivolta al ruolo del capitale cinematografico e alle implicazioni economico-politiche del passaggio dal film muto al sonoro. Da un lato, il carattere di anticipazione dell'arte anche come funzione di adattamento alle nuove forme della tecnica; dall'altro, i vincoli che rovesciano questa funzione in assoggettamento. Dentro questi vincoli l'uomo è ancora massa; nella rivoluzione che li rimuove, innervando la collettività, la massa si disarticola e si riaggrega nel vincolo della solidarietà e l'individuo può far valere i suoi diritti.

Con una buona dose d'incomprensione, dettata forse dall'esigenza di difendere pro domo sua la nozione di una pur dialettica autonomia dell'opera d'arte (una nozione al centro della sua futura *Teoria estetica*), Adorno coglie nella «Zweite Fassung» un tributo di osservanza brechtiana al «collettivo», non accorgendosi come sia piuttosto una tensione tra individuo e collettività quella che si libera attraverso il «padroneggiamento», mediato dalla tecnica, delle forze elementari della società. Piuttosto che asservire, l'innervazione tecnica emancipa problematicamente l'individuo, aprendogli uno spazio di gioco indeterminato nel quale antiche questioni come «amore e morte» spingono verso nuove soluzioni. Proprio perché il rapporto tra sotto e sovrastruttura non è letto secondo i dettami dell'ortodossia meccanicistica allora vigente ossia come una relazione causale, ma come una relazione di reciproca espres-

²⁴ «*Il cinema* – leggiamo in un passo contenuto solo nel capitolo VI della “seconda versione” – *serve a esercitare l'uomo in quelle appercezioni e reazioni determinate dal rapporto con un'apparecchiatura, il cui ruolo nella sua vita aumenta quasi quotidianamente*».

sività, il vincolo non è deterministico ma connotato da uno spazio di gioco, da dei gradi di libertà al suo interno che lasciano spazio a quell'attiva innervazione che fa i conti con la tecnica, piuttosto che accettarla come un destino.

6. «Fare a pezzi lo Heidegger».

Tra i propositi di un «gruppo di lettura critica» che avrebbe dovuto condurre insieme a Brecht e ad altri (probabilmente in rapporto con la mai realizzata rivista «Krisis und Kritik») vi era, secondo quanto testimoniato in una lettera a Scholem del 25 aprile 1930, quella di «fare a pezzi lo Heidegger»²⁵. Al riguardo Benjamin aveva in mente senz'altro le tesi contenute in *Essere e tempo* e in particolare, come certificato da brevi osservazioni nella sezione metodologica della *Passagenarbeit*, il nesso ancora essenzialistico (seppur in forma di abissalità e di assenza di fondamento) che lì si disegna tra esistenza (tempo autentico dell'esserci come essere-per-la-morte) e storicità²⁶. La perfetta antitesi dell'essere-per-la-morte heideggeriano possiamo del resto trovarla nell'idea portante all'opera nel lavoro sui *passages* ovvero quella di un fenomeno storico che si ritira dialetticamente nel proprio nome (nell'essere un «passaggio») e così dispiega il suo splendore. Nel *passage*, che resta come nome e con la forza di un'immagine dialettica, è possibile vedere quindi anche una risposta a Heidegger; una risposta, nella quale risuona lo spirito di

²⁵ GB, III, 1925-1930, Frankfurt a. M. 1997, p. 522.

²⁶ A questo proposito rimando al mio saggio, *Catastrofe e redenzione. Benjamin tra Heidegger e Rosenzweig*, contenuto in Desideri, *La porta della giustizia* cit., pp. 167-84.

un platonismo ebraico (teso tra l'apriori dell'idea di giustizia e la memoria della potenza della lettera) che non si estingue nemmeno nel Benjamin «materialista».

Coloro che si ostinano a misconoscere questo fatto dovrebbero semplicemente imparare a leggerlo alla lettera, come appunto si deve. Accanto a questa risposta in qualche modo esplicita, seppur per brevi ma eloquenti accenni, ve n'è un'altra che si potrebbe formulare stabilendo un virtuale confronto tra il saggio benjaminiano sull'opera d'arte e il pressoché contemporaneo saggio-conferenza che Heidegger dedica a *L'origine dell'opera d'arte*. Anche in questo caso, la posizione di Benjamin appare antitetica a quella di Heidegger. Per quattro, decisivi motivi: 1) la differenziazione del concetto di tecnica – quale si esplica nell'opposizione tra una tecnica «magica» come dominio sulla natura e una tecnica «perfettiva» come gioco e sinergia con la natura – rispetto al monolitismo della concezione heideggeriana; 2) il capovolgimento, in chiave antropologica ed evolutiva piuttosto che ontologico-metafisica, del rapporto tra arte e tecnica (un capovolgimento che iscrive, in senso non essenzialistico, il problema dell'opera d'arte all'interno delle trasformazioni della tecnica)²⁷; 3) l'assegnazione dell'opera alla sfera dell'apparenza anziché a quella della verità (come invece avviene in Heidegger, dove l'arte è appunto «messa in opera della verità»); 4) l'iscrizione della questione dell'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità in un'estetica anziché in una poetica²⁸.

²⁷ In questa direzione vanno esplicitamente le riflessioni degli anni 1938-40 in vista di una ulteriore rielaborazione del saggio; cfr. GS, VII, 2, pp. 673-80.

²⁸ Ho trattato diffusamente i temi di questo confronto virtuale nel saggio *L'opera d'arte nell'epoca della tecnica. Un confronto tra Benjamin e Heidegger*, apparso con diverso titolo in «Studi Germanici», n.s., a. XXIX, 1991 [recte 1995], 83-85, pp. 107-24, quindi in versione tedesca in *global benjamin*, a cu-

Come perfettamente anticipato da una formula di Adorno, contenuta nella lettera all'amico del 20 maggio 1935, il fine perseguito da Benjamin con il saggio sulla riproducibilità potrebbe essere anche inteso come una «liquidazione dell'arte [...] in senso intraestetico»²⁹. Ma Adorno intendeva la questione ancora nei termini di un lavoro dialettico tutto interno alle categorie estetiche, fino a rovesciarle in autonomia potenza critica nei confronti della reificazione sociale. Benjamin – anziché dalle categorie estetiche – muove direttamente dagli sconvolgimenti delle modalità percettive indotti dai dispositivi di riproducibilità tecnica applicati all'ambito artistico e in generale alla produzione di immagini. La liquidazione delle categorie tradizionali dell'arte – identificate da Benjamin, in un precedente saggio, con le sette teste dell'Idra dell'estetica scolastica: «creatività, empatia, disimpegno dal tempo, ricreazione, condivisione del vissuto altrui, illusione e godimento artistico»³⁰ – prima ancora che della teoria è opera della tecnica: della fotografia e del film. Soprattutto in quest'ultimo, in forza della successione di choc con cui è capace di imporsi a spettatori distratti, si esprimono le profonde trasformazioni dell'appercezione nell'epoca della riproducibilità tecnica ed è per questo che il film «si mostra come l'oggetto oggi più importante di

ra di K. Garber e L. Rehm, Wilhelm Fink Verlag, München 1992, 2, pp. 1192-1205 (con il titolo *Benjamin und Heidegger. Der Ursprung des Kunstwerkes im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, e quindi ripreso in Desideri, *La porta della giustizia* cit., pp. 101-18; una sintesi di questa discussione è contenuta anche in F. Desideri - M. Baldi, *Benjamin*, Carocci, Roma 2008, pp. 158-66).

²⁹ *Adorno - Benjamin. Briefwechsel 1928-1940*, a cura di C. Gödde e H. Lonitz, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1994, p. 113.

³⁰ Si tratta del breve scritto *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft* (*Storia della letteratura e scienza della letteratura*), apparso nell'aprile del 1931 su «Die literarische Welt»; cfr. GS, III, pp. 283-90.

quella dottrina della percezione che presso i Greci si chiamava estetica».

Questa frase, contenuta soltanto nella «seconda versione», ha un carattere tanto ironico quanto programmatico. Se la programmaticità sta nell'identificare l'estetica con una *dottrina* della percezione (e usando il termine «dottrina», *Lehre*, Benjamin fin dai primissimi scritti intende qualcosa di più forte e di meno effimero di una teoria), l'ironia si affaccia nell'attribuire ai Greci il conio del termine. Come a dire: solo partendo dai Greci un radicale ripensamento dell'estetica sarà adeguato alle trasformazioni conosciute dall'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica e della prevalenza del momento espositivo.

È un vero colpo di maestria dialettica questo, che quegli interpreti preoccupati di vedere in Benjamin un teorico dei media o, all'opposto, un acritico entusiasta delle nuove tecnologie, non potranno mai cogliere. La maestria consiste nel rovesciare la liquidazione delle categorie tradizionali dell'arte, quelle categorie affermatesi nel corso dell'Ottocento tra la filosofia dell'idealismo e la teologia dell'*art pour l'art*, in una chance per un'estetica capace di emergere dall'analisi della percezione e della dinamica storica delle sue trasformazioni. Fino a poter riaffermare, dall'interno di una diagnosi che coglie nell'apparecchiatura tecnica il vettore delle trasformazioni storiche del percepire, che la mimesi è «il fenomeno originario di ogni attività artistica». Un'attività che trova la prima materia di esercizio nel proprio corpo e vi si esercita, appunto, giocando: «Danza e linguaggio, gestualità corporea e labiale sono le primissime manifestazioni della mimesis. Colui che imita rende apparente il proprio oggetto», leggiamo in una lunga nota contenuta solo nella «seconda versione». Nasce

qui, in questa giocosa attività che finge il proprio oggetto, quella dottrina della bellezza come apparenza che Benjamin riconduce a Goethe e agli stessi Greci: «Non l'involucro né l'oggetto velato è il bello, questo è piuttosto l'oggetto *nel* suo involucro». Qui Benjamin cita, senza avvertire il lettore, il proprio saggio sulle *Affinità elettive*, come a conferma (se ve ne fosse stato bisogno) della profonda continuità tra due pur distanti modi di considerare il problema dell'arte. Il fragile involucro del bello, il soffio di relativismo in cui consiste nascendo da un gioco di sguardi, è dello stesso genere dell'apparenza che si produce nel gioco dell'imitazione. Per questi motivi – ossia per il coappartenersi di percezione auratica e risposta mimetica – Benjamin coglie nella mimesis (all'opposto delle contemporanee tesi heideggeriane) l'origine stessa dell'arte: «nella mimesis sono sopiti, ripiegati l'uno nell'altro come cotiledoni, entrambi i lati dell'arte: apparenza e gioco». Latì destinati a divaricarsi nel momento in cui il film, come espressione di un'arte per principio riproducibile, pare spezzare il vincolo mimetico all'origine della riproduzione. Già cancellare la distinzione tra l'originale e la copia segna così, con lo svilimento dell'apparenza, lo stesso declino e immiserimento di quell'aura che nella consistenza oggettuale dell'opera d'arte pareva essersi messa al sicuro dalle insidie del tempo.

7. *Aura ex machina.*

«Declino» e «immiserimento» dell'aura, lo «sgretolamento» dell'involucro dell'apparenza formato dall'irripetibile tessitura di «qui e ora», non si traducono per Benja-

min in una pura e semplice «fine», come leggono alcuni traducendo questi termini in una letterale scomparsa. C'è un tempo del declinare, anche del declinare dell'aura consegnata all'unicità e irripetibilità dell'opera d'arte come paradossale «oggetto», che va colto come tale, percependolo nell'autonomia del suo significare e anche – perché no? – nella sua bellezza. Come letteralmente avviene in quello struggente larghetto costituito dal capitolo dedicato ad Atget (presente con numerazione diversa in tutte e tre le versioni scandite in capitoli e anche nella prima versione, priva di quest'articolazione): «Nell'espressione fugace di un volto umano su vecchie fotografie, l'aura sembra gettare un ultimo bagliore. È questo che ne costituisce l'incomparabile bellezza, carica di malinconia». Controcanto riflessivo e vigile memoria, tanto di ciò che si perde quanto di ciò che ancora si può attendere. Non solo, perché non necessariamente è malinconica la descrizione della malinconia che Benjamin coglie come un auratico bagliore nello sguardo dei primi ritratti fotografici, ma anche, e forse soprattutto, per il tenore delle osservazioni immediatamente successive. Con cannibalesca urbanità e acume analitico sottilmente feroce sono, infatti, subito dopo descritte le foto di strade deserte della metropoli parigina come fossero scene del crimine: documenti, testimonianze e segnava della necessità di una nuova riflessione che non abbia timore di guardare in faccia i tratti barbarici del presente. Sapendo che già in questo sguardo che fa uso, secondo un'espressione metodologica del lavoro sui *passages*, dell'«ascia affilata della ragione», si smentisce il potere raggelante di un volto di medusa con cui si potrebbe presentare la storia, qualora fosse intesa miticamente come un destino o ingenuamente risolta nel ritmo eterna-

mente ripetibile della natura. Feconda, ancora una volta, è piuttosto la tensione che si genera tra ciò che si coglie come passaggio storico, con la costante minaccia di rovesciarsi in un'infernale immanenza, e il fondo di natura, talvolta il residuo o resto, da cui questo passaggio emerge, con configurazioni sempre nuove. Nel ravvivare e riaccendere questa tensione si sprigiona il confronto tra l'aura propria degli oggetti storici – e, in particolare, quella che si fissa nell'originalità oggettuale dell'opera d'arte tradizionale – e l'aura assai più sfuggente quale si coglie negli oggetti naturali e, precisamente, nella svolta di quel respiro percettivo («estetico») che si accende senza intenzione in un gioco di sguardi.

Da questa tensione tra l'aura propria di un'esperienza genericamente estetica e quella incorporata nelle opere d'arte deriva la necessità di non intendere in maniera storicisticamente lineare e irreversibile lo spostamento d'accento dal valore culturale dell'opera a quello espositivo di cui è agente principale il dispositivo tecnico del film e la peculiare ricezione che esige. Una lettura del genere potrebbe essere facilitata dal considerare soltanto la «terza versione» (quella cosiddetta del 1939), dove l'unica polarità che definisce dall'interno la struttura dell'opera d'arte pare essere quella tra valore culturale e valore espositivo. Qui sta tutta la rilevanza, perciò, della «seconda versione», dove la polarità per così dire verticale e diacronica tra valore culturale e valore espositivo si incrocia con quella per così dire orizzontale e genetica tra gioco e apparenza. Alla luce di questo incrocio l'opera d'arte appare caratterizzata da una quadruplice polarità, mentre ciascuna delle coppie assume una valenza sia strutturale sia storica. In forza di ciò, duplice e intrecciata è la conseguenza del nesso tra declino

dell'aura e principio della riproducibilità tecnica quale si manifesta storicamente nel film.

La prima conseguenza riguarda l'emergere dalla crisi dell'aura di un'inedita funzione sociale dell'arte. Facendo recedere il valore culturale dell'opera a cui sottrae l'unicità del «qui e ora», il film amplia certamente lo spazio del gioco e muta di funzione il valore di apparenza (e di necessaria finzionalità) dell'opera d'arte. Appunto in corrispondenza con questo mutamento di funzione dell'apparenza estetica, emerge la funzione sociale dell'arte come potente *agency* di processi di mediazione simbolica in relazione alla sua intrinseca destinazione di massa. In breve: emerge la funzione politica dell'arte. Il passaggio qui è eminentemente e letteralmente critico: espressione di una crisi della tradizione e apertura di opposte possibilità. Verso la rivitalizzazione di categorie tradizionali in un'estetizzazione della politica oppure verso l'emancipazione dell'arte. Il nocciolo intimamente politico dell'alternativa è offerto da quella generale critica al feticismo con la quale, proprio nel *Passagenwerk*, Benjamin si propone, nel presupposto teologico e anti-idolatrigo di una distruzione del mondo delle immagini, di estendere il programma marxiano, includendovi elementi della critica psicoanalitica freudiana³¹. Mentre l'estetizzazione della politica traduce in accecamento sociale ossia in onirica illusione la fissazione feticistica sulle apparenze, la politicizzazione dell'arte intende in chiave di emancipazione il declino stesso dell'aura: sottratta alla teologia residuale dell'*art pour l'art*, l'opera d'ar-

³¹ Si rimanda per questo a F. Desideri, *Il fantasma dell'opera. Benjamin, Adorno e le aporie dell'arte contemporanea*, il melangolo, Genova 2004², pp. 105-32 (si tratta di un capitolo interamente dedicato alla critica del feticismo nella *Passagenarbeit*).

te per principio riproducibile è per così dire liberata dalla sua fissazione oggettuale e, nella dilatazione del suo valore espositivo (in rapporto con l'apertura del suo spazio di gioco), può raggiungere la forma emancipata e non assolutistica di un'effettiva autonomia.

Ma questo rappresenta solo un versante delle conseguenze che Benjamin vede disegnarsi epocalmente in virtù del rapporto tra crisi dell'aura e riproducibilità tecnica. Il secondo versante (la seconda conseguenza) concerne la necessità di approfondire quella dottrina della percezione ossia quell'estetica che trova nella nozione di aura il suo centro nevralgico e distintivo. Il punto di partenza di questo ripensamento potrebbe essere proprio quella percezione nella distrazione che caratterizza, per Benjamin, la ricezione collettiva del film e che congiunge critica e godimento, distacco e complicità, per trovare la sua più eloquente espressione nel riso. Il significato sociale e il possibile valore d'uso politico della percezione distratta non possono, però, essere separati dal suo significato mistico. Ad esempio, quello che Benjamin esprime in un'annotazione manoscritta, sostenendo che «la concezione dell'arte diviene tanto più mistica, quanto più l'arte si allontana dall'autentica utilizzabilità magica; quanto più grande, invece, è quest'utilizzabilità magica (e nella preistoria lo è in massima misura), tantomeno mistica è la concezione dell'arte»³². Una concezione dell'arte «più mistica» va certamente di pari passo con la critica della sua identificazione feticistica con oggetti. La conseguenza è, pertanto, una mobilitazione del «qui e ora» auratico, ben oltre la fissità oggettuale. S'inscrivono, così, in questa ricerca le preoccupazioni de-

³² GS, I, 3, p. 1051.

gli ultimi anni di approfondire la teoria dell'aura per integrarla con una versione ampliata e rinnovata del saggio sull'opera d'arte. In questa direzione convergono molti elementi: i vari lavori su Baudelaire e in particolare il saggio pubblicato nel 1939 sulla «Zeitschrift für Sozialforschung» dopo una vicenda travagliatissima di conflitti e discussioni con Horkheimer e con lo stesso Adorno; il saggio su Jochmann pubblicato sempre nel 1939 sulla medesima rivista; le numerose testimonianze epistolari, nelle quali Benjamin comunica che sta lavorando a una «definizione materialistica dell'aura» fino a sostenere (in una lettera ad Alfred Cohn del 17 novembre 1937) di averla finalmente trovata³³; diverse annotazioni, tra cui quelle vergate su foglietti con impresso il logo dell'acqua minerale San Pellegrino e intitolate programmaticamente «Sull'aura e sulla riproducibilità in generale» e «Che cos'è l'aura?»³⁴.

Come attesta una lettera a Karl Thieme inviata intorno al 20 dicembre 1937, le riflessioni in vista di un ampliamento e di una revisione del saggio sull'opera d'arte andavano di pari passo con la convinzione di aver trovato una «fondazione ricca di conseguenze del concetto di aura»³⁵. Come suggeriscono i curatori dei *Gesammelte Briefe*³⁶, di sicuro rilievo è un passo contenuto in un appunto databile tra il 1938 e il 1940, secondo il quale «il valore culturale (il Sacro) è da definirsi come un'aura satura di contenuto storico. L'aura era originariamente (finché fondava il valore culturale) carica di storia»³⁷. Nella dinamica di uno sguar-

³³ GB, V, 1935-1937, p. 607.

³⁴ Questi manoscritti sono ancora inediti e si trovano nel Walter Benjamin Archiv di Berlino.

³⁵ Cfr. GB, V, 1935-1937, p. 632.

³⁶ Cfr. *ibid.*, p. 633.

³⁷ GS, VII, 2, p. 677.

do che «risponde» e si fa espressione della relazione percettiva che si accende con uomini, animali e cose, l'aura può dunque essere ricondotta a quel fondo antropologico che costituisce il presupposto da cui emergono le configurazioni storiche nel loro differenziarsi diacronico e sincronico. Il valore culturale assegnato agli oggetti naturali e l'auraticità incorporata nelle opere d'arte tradizionali, in questo quadro, convergono nel costituire solo uno dei momenti di una dinamica intrinsecamente storica delle trasformazioni dell'aura. Di notevolissima importanza, a tale proposito, appare un'annotazione contenuta in un foglio di appunti riguardanti il primo lavoro su Baudelaire. In base a quest'annotazione, lo stesso fenomeno del «decadimento dell'aura» appare come «uno stadio di passaggio» in cui essa si purifica dai suoi «fermenti culturali» per approssimarsi a fermenti «non ancora conoscibili»³⁸.

Qualche ipotesi circa questi fermenti ancora ignoti possiamo farla considerando che nel già citato manoscritto «Che cos'è l'aura?» (WBA, III, 264) Benjamin non si limita a cogliere la genesi antropologica dell'aura nella capacità umana di restituire lo sguardo a qualcosa o a qualcuno³⁹. La

³⁸ GS, VII, 2, p. 753.

³⁹ Questa tesi circa la genesi dell'aura è confermata dallo stesso Brecht in una celebre osservazione del suo *Arbeitsjournal*, datata 25 luglio 1938: «quando si avverte uno sguardo puntato su di sé, magari sulla propria schiena, lo si ricambia (!) L'attendersi che ciò che stiamo guardando ci ricambi a sua volta lo sguardo genera l'aura. Negli ultimi tempi essa sembra che si stia dissolvendo, così come succede all'elemento culturale. B[enjamin] l'ha scoperto analizzando il cinema in cui l'aura si dissolve in conseguenza della riproducibilità delle opere d'arte. Tutto è mistica in questo atteggiamento contrario alla mistica» (B. Brecht, *Diario di lavoro*, a cura di W. Hecht, trad. it. di B. Zagari, Einaudi, Torino 1973, 2 voll., I, p. 14). Ma il fatto è, come vide giustamente Adorno, che – per Benjamin – mistica e illuminismo si congiungono paradossalmente, e questo già a partire dalla celebre formula di un'«illuminazione profana» coniata nel saggio sul surrealismo.

genesì dell'aura da una disposizione per così dire naturale rende possibile, infatti, anche pensare una fenomenologia della dinamica percettiva che ad essa si collega, fino a prevedere, oltre a una percezione auratica ancora complice di un sogno a occhi aperti, un modo di essa caratterizzato da vigilanza e consapevolezza, ad esempio quello proprio dell'oppresso che solleva lo sguardo nei confronti dell'oppressore. Vi è, pertanto, un'aura legata allo stato di veglia, alla presa conoscitiva piuttosto che all'illusione, che si può sviluppare appunto dal dilatarsi di quello spazio di gioco, intrinsecamente politico e comunque non estetizzante, che si apre con la percezione distratta e collettiva che la forma del film esige. Uno «spazio di gioco» che si rafforza nel riconoscere – come si evince da una importantissima nota del saggio *Di alcuni motivi in Baudelaire*, dove il bello è definito come «l'oggetto dell'esperienza nello stato della somiglianza»⁴⁰ – che la mimesis, strettamente intrecciata con il gioco di sguardi e con il respiro percettivo da cui si origina l'aura, contiene già l'istanza della riproduzione nel tessuto originario della stessa esperienza.

S'innesta così un circolo virtuoso tra il principio di riproducibilità connaturato con l'esperienza (non è pensabile in Benjamin una teoria dell'esperienza che non implichi la capacità mimetica) e quello incorporato nelle apparecchiature tecniche: *techne* non è qui l'altro da *psiche* (come stanche filosofie para-heideggeriane continuano a sostenere), ma un organo quasi vivente capace di rifletterla e di estenderla. Nel compito di pensare e vivere, nei suoi limiti e nelle sue opportunità, la possibilità di un'aura *ex machina* ben oltre la forma e l'apparato tecnologico del film,

⁴⁰ OC, VII, *Scritti 1938-1940*, Einaudi, Torino 2006, p. 404.

la nostra epoca può conoscere i propri tratti nel saggio di Benjamin. Un'*aura ex machina* sarebbe, così, ancora nel segno della riproducibilità, in quella che si potrebbe chiamare una notazione attiva: un'esteticità delle interfacce, in virtù della quale mondi e forme di vita s'intrecciano, si complicano e crescono oltre se stessi, già indicando la necessità di nuove e più adeguate forme di politicizzazione. I modi attuali di produzione e comunicazione di flussi d'immagini e informazioni in tempo reale, comprensivi delle esplosive frammentazioni che li caratterizzano – modi di cui le differenti forme del social network costituiscono soltanto un aspetto –, stanno al film, così come esso, nella prospettiva di Benjamin, stava alla pittura.

8. *Modern Times*.

L'anno in cui il saggio di Benjamin fu pubblicato per la prima volta è lo stesso in cui uscì il film di Chaplin, *Modern Times*. Tra tutte le coincidenze temporali possibili (ivi compresa quella tra il saggio benjaminiano e la conferenza francofortese di Heidegger sull'origine dell'opera d'arte), questa è senz'altro la più significativa. Confortato dalle innovative analisi di Rudolph Arnheim (dalle quali trae indubitabilmente qualche spunto) e dalla lettura dello *Charlot* di Philippe Soupault, Benjamin fa di Chaplin l'espressione più significativa delle sue tesi intorno alla «nuova forma di arte» che si afferma con il film e con il principio di riproducibilità della vitalità dell'immagine che ne definisce la struttura. In particolare, ciò, per quanto riguarda il nesso tra l'effetto di choc percettivo che ne determina la ricezione in masse distratte e in cerca di ricreazione e le nuove forme e

condizioni di vita nella metropoli, a partire dai nuovi processi produttivi meccanizzati e parcellizzati in forma di catena di montaggio. «La gestualità di Chaplin – osserva Benjamin in una variante – non è propriamente quella di un attore di teatro. [...] Questo è il nuovo del gesto chapliniano: egli scompone il movimento espressivo umano in una sequenza di minuscole innervazioni. Ognuno dei suoi singoli movimenti si compone di una sequenza di particelle staccate di movimento. Se si guarda alla sua andatura, al modo con cui tiene in mano il suo piccolo bastone o sventola il suo cappello – è sempre la stessa successione a straton di minuscoli movimenti, che eleva la legge della sequenza filmica d'immagini a legge della motricità umana»⁴¹. Sottoponendo i gesti umani a uno «spezzettamento»⁴² che rende permeabile all'analisi di uno sguardo distratto il principio stesso del montaggio che informa il film, la recitazione di Chaplin ottiene con una *facilitas* piena di grazia lo scopo al quale i dadaisti miravano con deliberata strategia: liberare l'arte dai suoi mitici incanti borghesi per reimmeterla nel circuito della vita. A questo riguardo la gestualità di Chaplin è da porsi in relazione con l'ironia «anticallistica» del «gesto» di Marcel Duchamp, che Benjamin – in un'annotazione facente parte dei *prolegomena* e delle varianti al saggio – non manca di definire come una delle figure più interessanti dell'avanguardia francese: un solitario che non può essere chiuso in nessun movimento o etichetta (nemmeno in quella del surrealismo).

Anche l'ironia di Duchamp, mentre si esercita sugli oggetti liberandoli dalla loro consueta funzione, emancipa l'opera d'arte dalla necessità di fissarsi feticisticamente in

⁴¹ GS, I, 3, p. 1040.

⁴² *Ibid.*, p. 1047.

una cosa. Uno sguardo inizialmente straniato, anche in questo caso sottoposto a uno choc che scuote i tradizionali tragitti visivi nei confronti delle opere d'arte, affretta, nell'opera di Duchamp, la decadenza dell'aura come fosse uno stadio di passaggio. Uno stadio, dove non è in questione una hegeliana fine dell'arte, ma una mobilitazione orizzontale delle sue immagini nel circuito della vita quotidiana. In questa mobilitazione, che il film dispiega e rende storicamente pervasiva, non solo diventa superflua la differenza tra originale e riproduzione (o almeno perde di sostanzialità, giacché è l'idea stessa di originalità a dover essere ripensata radicalmente), ma diventa anche «infruttuoso» voler tracciare «confini di principio tra arte e réclame». Come leggiamo in un appunto degli anni 1938-40: «l'arte entra in contatto con la merce; la merce entra in contatto con l'arte»⁴³.

Il circuito che si determina tra le trasformazioni funzionali dell'arte, di cui il film è agente in virtù del principio del montaggio e della riproducibilità che ne definiscono la struttura, e le moderne forme di vita non può certo pensarsi astratto o immune da quello della merce come cifra di rapporti sociali, che dispiega la sua potenza non solo nell'effettività della propria produzione e circolazione, ma anche nella forma dell'inversione feticistica in cui si presenta. Questa consapevolezza Benjamin la condivide con il Brecht del *Processo da tre soldi*, puntualmente citato nella «terza versione»⁴⁴: le nuove, inedite funzioni dell'arte, lo

⁴³ GS, VII, 2, p. 679.

⁴⁴ Già il fatto che questa terza versione sia l'unica in cui Brecht viene nominato e citato in nota, potrebbe anche suggerire l'ipotesi che essa fosse pensata per apparire sulla rivista moscovita «Das Wort», di cui Brecht era tra i fondatori. Il tentativo ebbe luogo tra gli ultimi mesi del 1936 e i primi mesi del 1937 (in parallelo con quello parimenti fallito di pubblicare il saggio in in-

spazio di gioco che la forma del film pare aprire, devono attraversare la critica della forma-merce come potente astrazione. Ben più articolata e innovativa è, però, la necessità politica di analizzare il nesso tra feticismo e coscienza che Benjamin mette a fuoco in dialogo con Adorno. Se il respiro di questa critica epocale, il rifiuto di qualsiasi abbreviazione ideologica, è descritto nella sua ampiezza e profondità storica dal lavoro sui *passages*, sulle forme originarie della modernità nella Parigi di Baudelaire e di Blanqui, è nel saggio sull'opera d'arte, nella molteplicità di versioni di cui si compone, che questo respiro trova il ritmo sincopato dell'attualità. Lo stesso ritmo che Benjamin, attraverso la lettura del saggio di Adorno, trova nel jazz⁴⁵. Un ritmo analogo a quello degli «effetti di choc» propri del film, che innerva nella propria struttura il principio di choc proprio della catena di montaggio. Entrambi sono incorporati e fusi nei film di Chaplin e, nella maniera più eloquente, in *Modern Times*. Un film che Adorno – nella famosa e lunga lettera del 18 marzo 1936 in cui discute assai criticamente la seconda versione del saggio di Benjamin – continua a fraintendere come «reazionario» alla pari del riso del pubblico che vi assiste. Mentre è proprio nella gestualità che Chaplin mette qui in immagine che trova un'espressione ferocemente allegra e colma di *pietas* il volto barbaricamente moderno dell'inumano. La stessa figura che nel saggio su Kraus Benjamin identifica con la creatura che nasce dal bambino e dall'antropofago: non un

glese). Già in una lettera del 27 aprile 1937 Benjamin chiede «nella maniera più amichevole» a Willi Bredel, il responsabile a Mosca di «Das Wort», di «restituirgli al più presto per raccomandata il saggio "L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica"» (GB, V, p. 516).

⁴⁵ *Ibid.*, p. 324.

«uomo nuovo», ma un «essere inumano», un «nuovo angelo». E il riso che l'accoglie, questo lo sa. Un'eco di questo riso la si avverte nell'Odradek di Kafka.

Strana creatura di un mondo anteriore, Odradek, il protagonista de *Il cruccio del padre di famiglia*, sembra a prima vista soltanto un rocchetto a forma di stella, rivestito di fili ingarbugliati e sfilacciati, ma «non è soltanto un rocchetto». Testimone di un'esistenza che resiste alla morte, «inquinato di una vita deformata» Odradek (al pari dell'«Omino gobbo») attende che gli sia resa giustizia. Ma non sta inerte: mobilissimo e imprevedibile, nel frattempo *ride* e la sua «è una risata come la può emettere solo un essere privo di polmoni [...] un suono simile al fruscio di foglie cadute»⁴⁶. Una risata che giunge, sommessa, dall'interno delle immagini, al pari dell'illare ferocia dei gesti di Chaplin: «Nell'epoca della massima estraniamento degli uomini tra loro, dei rapporti infinitamente mediati che sono ormai i loro soli, – sono stati inventati il film e il grammofono»⁴⁷. All'estraniamento, film e grammofono sembrano rispondere con lo choc dello straniamento: «Nel film l'uomo non riconosce la propria andatura, nel grammofono non riconosce la propria voce»⁴⁸. In questo non riconoscimento il riso dello spettatore può anche avere qualcosa dell'infinita e sottile astuzia con la quale Ulisse si sottrae alle potenze e alle seduzioni del mito. Ad esso risponde un *altro* riconoscimento: che, al pari della propria voce, anche la propria immagine riguarda la sfera del diritto: «Per quanto riguarda il film, il cinegiorna-

⁴⁶ F. Kafka, *Il cruccio del padre di famiglia*, in Id., *Racconti*, a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano 1970, p. 253.

⁴⁷ W. Benjamin, *Franz Kafka*, in Id., *Angelus Novus* cit., p. 302.

⁴⁸ *Ibid.*

le dimostra, chiaro e tondo, che ognuno si può trovare nella situazione di essere filmato. Ma questa possibilità non basta. *Ogni uomo oggi ha diritto a essere filmato*».

Quest'ultima affermazione non anticipa affatto i «quindici minuti di celebrità» di Andy Warhol. Tra il semplice dare «espressione» e il pervenire al proprio diritto (riconoscendo all'immagine il suo valore di testimonianza) Benjamin vede l'antitesi «politica» con il fascismo. Dopo l'effimera ubriacatura del post-moderno, anche in ciò sta l'attualità del suo modernismo critico che non può essere confuso con l'apoteosi pop dell'apparenza.

Nota al testo

di Massimo Baldi

1. Le versioni del saggio e la presente edizione.

Quella che qui presentiamo è la traduzione delle due principali versioni tedesche del saggio sull'opera d'arte a cui Benjamin lavorò, pur senza continuità, tra il 1935-36 e il 1939; ad esse si affianca la prima traduzione italiana della versione francese (ad opera di Pierre Klossowski con la decisiva collaborazione e supervisione dello stesso Benjamin), l'unica a essere stata pubblicata quando l'autore era ancora in vita. Le tre versioni qui tradotte furono precedute da una primissima stesura che Benjamin scrisse nell'autunno del 1935. Alla base di quest'ultima vi è sicuramente un primo manoscritto in bella copia conservato presso il Walter Benjamin Archiv di Berlino. Se si prescinde da un brano relativo a una trasposizione cinematografica de *L'idiota* di Dostoevskij e all'interpretazione di Aglaja da parte dell'attrice Asta Nielsen, seguito da una riflessione sulla differenza tra attore cinematografico e mimo, e fatte salve alcune differenze di ordine terminologico e alcune diverse disposizioni del testo, questa prima versione trapassa sostanzialmente nella seconda e nella terza. In questa prima versione non compaiono, però, né la distinzione tra prima e seconda tecnica né la polarità tra apparenza e gioco come costituiva dell'opera d'arte. Entrambe queste distinzioni concettuali sono il frutto dell'ampliamento e della revisione a cui Benjamin sottopose il saggio tra il dicembre 1935 e il gennaio 1936, approdando a quell'assetto testuale che costituisce la ver-

sione del lavoro che egli avrebbe dapprima voluto pubblicare. Questa versione, ritrovata soltanto nella seconda metà degli anni ottanta tra i materiali del Max Horkheimer Archiv di Francoforte, e pubblicata nel settimo volume delle *Gesammelte Schriften* per la prima volta nel 1989, è sicuramente la versione alla base della traduzione francese.

Quest'ultima apparve nella primavera del 1936 sulle pagine della «Zeitschrift für Sozialforschung», la rivista dell'Istituto per la ricerca sociale sorto nel 1923 a Francoforte sul Meno e avente in quegli anni la propria sede direttiva a New York e una redazione a Parigi. La «Zeitschrift», fondata nel 1932 da Max Horkheimer (dal 1930 direttore dell'Istituto), fu pubblicata a Parigi dal 1933 al 1939 presso l'editore Alcan e terminò le sue pubblicazioni nel 1940-41 a New York con il titolo «Studies in Philosophy and Social Science». In essa trovarono espressione quegli intellettuali tedeschi in esilio che cercavano una terza via tra il pensiero liberale e il marxismo ortodosso: una teoria critica della società, dunque, ispirata liberamente a Marx. Tra i collaboratori della rivista vi furono, oltre a Benjamin, Friedrich Pollock, Leo Löwenthal, Herbert Marcuse, Erich Fromm e lo stesso Theodor Wiesengrund Adorno. I sussidi provenienti dall'Istituto costituirono, nella seconda metà degli anni trenta, l'unica fonte di sostentamento per Benjamin. Sulla rivista egli pubblicò, oltre a quello sull'opera d'arte, altri importanti contributi, fra cui vanno citati almeno le *Lettere parigine* del 1936, il saggio *Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico* del 1937, *Di alcuni motivi in Baudelaire* del 1939, l'introduzione e l'edizione del testo di Karl Gustav Jochmann *I regressi della poesia* del 1939.

Delle due versioni tedesche del saggio sull'opera d'arte, quella cosiddetta del 1939 (da intendersi come data *ad quem*: in proposito l'unico dato certo, al momento, è che sia stata scritta tra il 1936 e il 1939) apparve nelle *Schriften* in due volumi curate da Theodor e Gretel Adorno nel 1955. La fortuna mondiale della sua ricezione iniziò in effetti, però, soltanto con l'edizione in forma separata, insieme ad altri brevi saggi, nel 1963, per esplodere durante il 1968.

Nessuna di queste versioni può essere considerata «definitiva» o canonica. Da nessuna testimonianza epistolare o di altro tipo risulta, in particolare, che la versione del 1939 fosse così considerata da Benjamin e come tale autorizzata alla pubblicazione. Vediamone con ordine le ragioni.

La versione del 1935 è chiaramente una prima stesura, programmaticamente pensata come base su cui intervenire con aggiunte, modifiche e rimozioni.

La versione francese, che pure fu infine autorizzata da Benjamin, è in larga parte il risultato di numerosi tagli e correzioni operati da Hans Klaus Brill, segretario della redazione parigina della rivista e uomo di fiducia di Horkheimer. Contro questi tagli, come si vedrà, Benjamin protestò a più riprese, salvo poi rassegnarsi a che il saggio fosse pubblicato in quella forma voluta dall'Istituto e da Horkheimer in qualità di suo direttore. Il malumore di Benjamin rispetto a questa soluzione è ben rilevabile dal fatto che lo stesso giorno (il 29 marzo 1936) in cui scrive a Horkheimer di essere «d'accordo con le Sue modifiche»¹, scrive anche all'amico Scholem le seguenti parole: «quanto al testo originale, non vedo per ora alcuna probabilità di pubblicazione»². Anni dopo, inoltre, quando Benjamin invia ad Adorno il saggio *Di alcuni motivi in Baudelaire*, anche in questo caso al termine di una travagliata vicenda editoriale, caratterizzata da dissensi, sia con Horkheimer sia con Adorno, circa una prima versione del tutto differente, accompagna l'invio con la seguente raccomandazione: «Ho scritto a Max quanto mi sia sforzato di tenere lontano dal saggio ogni frammentarietà, rispettando nel contempo strettamente i limiti previsti per la lunghezza. Sarei felice se non gli fossero inferte modifiche decisive (*pour tout dire*: tagli)»³.

¹ Cfr. W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, commento di D. Schöttker, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2007, p. 127.

² G. Scholem, *Walter Benjamin. Storia di un'amicizia*, a cura di E. Castellani e C. A. Bonadies, Adelphi, Milano 1992, p. 311.

³ Cfr. *Adorno - Benjamin. Briefwechsel 1928-1940*, a cura di C. Gödde e H. Lonitz, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1994, pp. 412-3.

Quanto alla versione del 1939, fino a poco tempo fa considerata come canonica, si può tranquillamente affermare che essa costituisce al più una tappa di un cammino che Benjamin non considerava affatto concluso. Testimonianza di ciò è il nutrito gruppo di appunti, databili tra il 1938 e il 1940, caratterizzati spesso dal titolo «Zum Kunstwerk im Zeitalter» (per L'opera d'arte nell'epoca). C'è da aggiungere, inoltre, che tra il 1937 e il 1939, sulla scorta delle ricerche relative alla *Passagenarbeit* e al saggio su Baudelaire, Benjamin aveva elaborato una nuova definizione del concetto di aura, che andava a integrare quella fornita nel saggio sull'opera d'arte. Di ciò è testimonianza, tra l'altro, un breve passaggio dal *Diario di lavoro* di Brecht, scritto nel luglio del 1938, in cui l'autore, che in quei giorni è in compagnia di Benjamin, si sofferma proprio su quella dialettica tra aura e sguardo su cui si impennano le ultime riflessioni benjaminiane sul tema⁴.

Talvolta si è voluto sostenere che la cosiddetta versione del 1939 fosse per l'autore quella definitiva, riferendosi al fatto che Benjamin, proprio nello stesso anno, l'avrebbe inviata a Gretel Adorno che si era offerta di farne una copia dattiloscritta. In realtà, è del tutto improbabile che quanto Benjamin spedì negli Stati Uniti fosse quella che oggi conosciamo come «Dritte Fassung». Dell'invio Benjamin parla, nella lettera a Gretel dell'inizio di aprile 1939, in questi termini: «il dattiloscritto parte alla tua destinazione con posta celere per raccomandata. È ben ordinato; spero che non ti costi fatica ritrovartici. Il testo si differenzia in molti punti da quello a te noto; è soprattutto molto più esteso. Tuttavia, anche dopo questa redazione, ho annotato una serie di ulteriori riflessioni sulla questione. Uno dei più importanti servizi che la tua copia deve procurarmi è poter assegnare a queste riflessioni la loro collocazione nel contesto complessivo. Ti prego perciò di approntare la copia con margine relativamente ampio, affinché si presti meglio a una ulteriore elabora-

⁴ Cfr. B. Brecht, *Arbeitsjournal*, a cura di W. Hecht, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1974, p. 14.

zione»⁵. A ulteriore conferma di quanto qui sostenuto, e a ulteriore smentita della tesi che vede nella cosiddetta versione del 1939 quella ritenuta da Benjamin definitiva o canonica, vi è poi quanto annotato dai curatori dei *Gesammelte Briefe* di Benjamin e del carteggio tra questi e Gretel Adorno:

Benjamin deve aver spedito un dattiloscritto⁶ della seconda versione ampliata del saggio sull'opera d'arte [...]; il dattiloscritto di questa versione non si è conservato. La trascrizione redatta su carta americana per macchina da scrivere, che certo proviene da Gretel Adorno, solo nella sua prima metà (fino al capitolo VIII incluso) è forse una copia carbone di un dattiloscritto, ma dal capitolo IX in poi è in ogni caso un dattiloscritto originale; essa non reca – contrariamente a quanto ipotizzato dai curatori delle *Gesammelte Schriften* (cfr. GS, I, 3, p. 1056) – alcuna correzione di mano di Benjamin. Essa non è databile. Non c'è niente a indicare che essa sia stata prodotta quando Benjamin era ancora in vita. Nelle lettere di Benjamin e in quelle di Gretel Adorno non si parla mai della conclusione della trascrizione, e nemmeno del suo invio⁷.

Il testo che Benjamin invia a Gretel Adorno non può dunque essere quello della cosiddetta «Dritte Fassung», essendo quest'ultima, per come la conosciamo, una stesura più breve, e non più estesa di quella del 1936. Al contempo non può trattarsi nemmeno semplicemente della «Zweite Fassung», ma di una versione «ampiata» di essa; una versione che è andata perduta e che, ad oggi, è impossibile ricostruire.

⁵ Cfr. GB, VI, 1938-1940, pp. 246-7. Singolarmente, Francesco Valagussa, recente curatore di un'edizione del saggio sull'opera d'arte, traduce l'espressione «ich bitte dich daher» (ti prego perciò) con «ti ringrazio di», con il risultato di lasciar intendere che Benjamin aveva ricevuto il dattiloscritto di Gretel. Di questo, come sappiamo, non c'è traccia – né vi poteva essere in una lettera di invio del testo da trascrivere; si veda W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, con un saggio di M. Cacciari, Einaudi, Torino 2011, Nota introduttiva, p. LIII.

⁶ Invero il termine originale è «Manuskript», ma come attestato da diversi passi delle lettere e dalle relative note dei curatori, Benjamin mostra di intendere il termine nella sua accezione *umgangssprachlich*, ovvero sia di manoscritto, sia di dattiloscritto.

⁷ Adorno - Benjamin. *Briefwechsel 1928-1940* cit., p. 369.

Il dattiloscritto della versione del 1936 fu reperito nel corso degli anni ottanta tra le carte del Max Horkheimer Archiv, e in seguito venne pubblicato, nel 1989, nel volume VII delle *Gesammelte Schriften*⁸.

Con queste precisazioni, quella che continuiamo a chiamare, con i curatori dell'edizione tedesca, «Zweite Fassung», ovvero «seconda versione»⁹, acquista una sua imprescindibile rilevanza per la maggiore complessità filosofica da cui è caratterizzata (con la distinzione tra due concezioni della tecnica e con la polarità tra gioco e apparenza che si affianca a quella tra valore culturale e valore espositivo nella definizione dell'opera d'arte) e per un'articolazione del tenore politico della riflessione benjaminiana che non troviamo nella «terza versione» (ne è un esempio la lunga nota sulla dialettica tra massa, classe e individuo che Adorno considera, nella famosa lettera del 18 marzo 1936, tra quanto di più profondo e potente avesse letto, dal punto di vista della teoria politica, dopo *Stato e rivoluzione*). Sottolineare la rilevanza di questa steura del saggio non toglie niente al fatto che nemmeno questa può rappresentare la versione canonica e che si debba piuttosto approdare a una lettura del saggio benjaminiano capace di integrare le sue differenti versioni, alle quali si affianca un numero considerevole di varianti, testi preparatori e appunti per revisioni a venire.

In questo contesto, anche la versione francese acquisisce una sua rilevante autonomia, non solo per il fatto di essere quella che ha determinato la prima ricezione del saggio benjaminiano e per il

⁸ Curiosamente, Francesco Valagussa, nella sua Nota introduttiva all'edizione critica del saggio (cfr. Benjamin, *L'opera d'arte* cit., p. XLIX), sostiene che questo dattiloscritto faceva parte dell'insieme di documenti benjaminiani reperiti presso la Bibliothèque Nationale di Parigi nel 1981. I curatori delle *Gesammelte Schriften* affermano però, in modo inequivocabile, che esso faceva parte dei materiali dell'Archivio Horkheimer. Cfr. Benjamin, *Gesammelte Schriften* cit., VII, 2, p. 661.

⁹ Ci differenziamo così dalla scelta del curatore italiano delle *Opere complete* di Walter Benjamin che, ritenendo irrilevanti le differenze tra la prima e la seconda versione, propone di definire «prima versione» quella del 1936 e «seconda» quella cosiddetta del 1939.

decisivo contributo di Benjamin al lavoro di traduzione, ma anche per la chiarezza e l'incisività con cui restituisce talvolta il pensiero benjaminiano. Benjamin stesso, in una lettera a Horkheimer del 27 febbraio 1936, parla delle evidenti tracce del suo intervento nella traduzione di Klossowski.

2. La concezione dell'opera e le vicende editoriali.

Il primo accenno esplicito al lavoro sull'opera d'arte è contenuto in una lettera a Gretel Karplus Adorno del 9 ottobre 1935¹⁰. In questa lettera Benjamin dichiara, infatti, di aver compreso il «carattere strutturale nascosto dell'arte di oggi». Una settimana più tardi, il 16 ottobre, scrive a Max Horkheimer in modo perentorio: «ciò che intendo dire è che l'ora del destino dell'arte ha suonato per noi, e io ne ho fissato la segnatura in una serie di riflessioni provvisorie che portano il titolo *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Tali riflessioni tentano di dare una forma veramente attuale ai problemi della teoria dell'arte: e lo fanno dall'interno, evitando ogni riferimento diretto con la politica»¹¹.

La «*Zeitschrift für Sozialforschung*» non era comunque l'unica rivista sulla quale Benjamin cercò di pubblicare il saggio. Nella preoccupazione che la pubblicazione dello scritto avesse la massima efficacia politica, contemporaneamente ai contatti con la rivista di Horkheimer, Benjamin cercò di fare in modo che il saggio fosse pubblicato sulla rivista moscovita «*Internationale Literatur/Deutsche Blätter*». Per questo motivo, inviò copia del lavoro sull'opera d'arte a Bernhard Reich, ricevendo da questi una risposta negativa: «il Suo saggio ha prodotto in me una forte resistenza. [...] Il Suo modo di procedere è così estra-

¹⁰ Cfr. GB, v, 1935-1937, p. 243 (la lettera è già citata nel saggio introduttivo a questa edizione).

¹¹ W. Benjamin, *Lettere 1913-1940*, raccolte da G. Scholem e T. W. Adorno, trad. it. di A. Marietti e G. Backhaus, Einaudi, Torino 1978, p. 312.

neo al mio che non mi è possibile indicarle gli errori che, come credo, Lei ha commesso»¹².

Dopo che, nella primavera del 1936, uscì il saggio nella sua versione francese, Benjamin si preoccupò di nuovo di pubblicarlo in Unione Sovietica, pensando stavolta alla neonata rivista «Das Wort», fondata, tra gli altri, da Bertolt Brecht (verso «Das Wort» Benjamin non mancò talvolta di manifestare anche una certa diffidenza; ne è un esempio la lettera ad Alfred Cohn del 4 luglio 1936, in cui leggiamo: «per il resto [gli scrittori emigrati] possono sentirsi al sicuro finché anche Mosca individua l'essenza della politica letteraria nella promozione della belletristica di sinistra, come mi fa temere la creazione della rivista “Das Wort”»)¹³. Alla fine però, anche questo tentativo non andrà in porto. Il motivo di tale insuccesso è difficile da dedurre dalle lettere e dalle testimonianze. Sicuramente Brecht legge il saggio sull'opera d'arte perlomeno nell'estate del 1936, quando Benjamin gli fa visita per un breve periodo (dall'inizio di agosto alla metà di settembre) a Skovbostrand, in Danimarca, dove lo scrittore era esiliato. Durante questo soggiorno – come si evince da un biglietto allegato da Brecht alla lettera che Benjamin invia a Willi Bredel il 9 agosto 1936¹⁴ – i due discutono del saggio e Brecht dice di aver collaborato alla sua redazione. Nelle settimane che seguono, Benjamin intrattiene un fitto scambio epistolare con Bredel. Infine, dopo un lungo periodo di silenzio da parte di quest'ultimo, Benjamin gli scrive (il 16 marzo 1937): «nel caso che “Das Wort” non avesse intenzione di pubblicarlo, La prego amichevolmente di rispedirmi il dattiloscritto»¹⁵. Singolare è che la rivista, nel 1938, pubblichi il saggio di Willy Haas *Das kinematographische Zeitalter (L'epoca cinematografica)*, che, pur senza mai citarlo, si nutre largamente delle riflessioni e delle informazioni contenute nel la-

¹² *Briefe aus dem 20. Jahrhundert*, a cura di A. Bernard e U. Raulff, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2005, p. 100.

¹³ Benjamin, *Lettere 1913-1940* cit., p. 321.

¹⁴ GB, V, 1935-1937, p. 348.

¹⁵ *Ibid.*, p. 472.

voro benjaminiano, talvolta entrando tacitamente in polemica con esso¹⁶.

A partire dal 1936, Benjamin inizia a interessarsi alla possibilità di far tradurre il saggio anche in inglese. In una lettera a Margarete Steffin leggiamo infatti: «Stuart Gilbert, il traduttore di Joyce, al momento si sta impegnando per trovare un traduttore inglese a Londra»¹⁷. Il contatto di Benjamin è in questo caso la scrittrice Winifred Ellerman, che dirigeva la rivista «Life and Letters». La Ellermann scrisse a Benjamin l'11 febbraio 1936, dandogli che la rivista non poteva pubblicare il saggio per via della sua lunghezza. L'8 luglio dello stesso anno la Ellerman comunica a Benjamin: «È un peccato che la traduzione del Suo articolo non sia più stata possibile. Speriamo adesso di averLe trovato qualcun altro»¹⁸. Nella minuta di una lettera indirizzata da Benjamin alla Ellerman qualche settimana dopo, leggiamo inoltre: «dopo lunghe ricerche abbiamo raggiunto il dottor Brace-Gillot, a proposito del quale mi si è assicurato che è all'altezza del compito»¹⁹. Nonostante ciò, nessuna pubblicazione nel Regno Unito vedrà la luce, se non dopo la morte di Benjamin.

Negli Stati Uniti, dove il saggio era già conosciuto nella versione francese, di tradurlo in inglese s'interessa, in particolare, il regista e studioso di cinema Jay Leyda, che collaborava, tra l'altro, con la Film Library del Museum of Modern Art di New York. In una lettera a Benjamin del 30 dicembre 1936, Horkheimer gli riferisce di aver ricevuto una telefonata da Leyda che gli chiedeva una copia dell'originale tedesco del saggio sull'opera d'arte, così da utilizzarlo come base di una traduzione inglese²⁰. In questa lettera, Horkheimer nega di essere in possesso di una copia dell'originale e scrive a Benjamin: «se [Leyda] si dovesse rivolgere a Lei, Le sarei grato se anche Lei non gli mettesse a di-

¹⁶ Cfr. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* cit., pp. 158-9.

¹⁷ Benjamin, *Gesammelte Briefe* cit., v, pp. 253 sgg.

¹⁸ *Ibid.*, p. 309.

¹⁹ *Ibid.*, p. 361.

²⁰ *Ibid.*, p. 352.

sposizione il dattiloscritto tedesco. Vogliamo infatti evitare che nascano delle discussioni per via delle differenze tra il testo tedesco e quello pubblicato in francese, la qual cosa non è affatto esclusa»²¹. Il 31 gennaio 1937, Benjamin scrive al direttore dell'Istituto, rassicurandolo sulla propria intenzione di seguire le sue direttive, cosa che poi non farà. Il 17 maggio, infatti, scrive a Leyda, offrendosi di recapitargli tanto la versione francese quanto quella tedesca («for the purpose of translation you could have either a French or German version»). Non sappiamo, purtroppo, se Leyda abbia mai risposto a Benjamin.

Veniamo adesso alla versione francese pubblicata nella primavera del 1936 sulle pagine della «Zeitschrift für Sozialforschung». Rispetto a questa versione, Benjamin ebbe due importanti interlocutori: Max Horkheimer e Theodor W. Adorno. Se il primo ebbe un ruolo centrale nella vicenda della pubblicazione del saggio sulla rivista, il secondo fu senza dubbio quello che meglio di altri colse il profondo valore del testo, di cui fornisce nella lunga lettera del 18 marzo 1936²² un'attenta e polemica analisi.

La versione francese viene sottoposta alla lettura di Hans Klaus Brill, il segretario della redazione parigina della rivista. Questi, ispirato da Horkheimer, opera numerosi tagli, il più rilevante dei quali consiste nella completa rimozione del primo capitolo, contenente riferimenti di assoluta rilevanza a Marx e alla sua analisi del sistema di produzione capitalistico. Inoltre, molti dei termini che, nel saggio, si riferiscono direttamente alle vicende politiche dell'Europa degli anni trenta vengono sostituiti con termini più generici («fascismo» viene sostituito con «Stato totalitario» o con «dottrine totalitarie»; «comunismo» con «forze progressive dell'umanità»). La preoccupazione è quella di celare il più possibile l'impianto politico della riflessione benjaminiana, mentre è proprio questo aspetto che sta a cuore all'autore. In una lettera a Horkheimer del 29 febbraio 1936, egli scrive infatti: «mi pare certo che, se questo lavoro deve avere un valore informativo per le

²¹ *Ibid.*

²² Cfr. *Adorno - Benjamin. Briefwechsel 1928-1940* cit., pp. 168-77.

avanguardie dell'intelligenza francese, non può essere rimosso il suo impianto politico. A questo impianto appartengono tanto il primo, quanto l'ultimo capitolo, che, nella struttura complessiva, si corrispondono»²³. Nella lettera di risposta, Horkheimer chiarisce a Benjamin i motivi del suo convergere sulle decisioni di Brill: «Dobbiamo fare tutto ciò che è in nostro potere per proteggere la rivista come organo scientifico dal fatto di essere coinvolta nel dibattito politico a livello giornalistico»²⁴. A questo punto Benjamin pare rassegnarsi. La settimana seguente invia infatti la già citata accettazione delle modifiche (nonché la lettera a Scholem).

3. *Le varianti.*

Nel presente volume il lettore troverà indicate nel dettaglio tutte le differenze tra le due versioni tedesche. Un simile lavoro non sarebbe stato possibile nel raffronto tra la versione del 1936 e la sua traduzione francese. Per permettere al lettore di disporre di un quadro schematico di tale raffronto, elenchiamo di seguito le variazioni più rilevanti:

a) Il capitolo I, nella traduzione francese, viene rimosso insieme al motto di Madame de Duras.

b) La nota 3 della versione del 1936 (nota 4 della presente edizione) non compare nella traduzione francese.

c) L'edizione del 1936 racchiude in un unico capitolo (il numero VI) ciò che nella traduzione francese è contenuto nei capitoli V e VI.

d) Nel capitolo IX la traduzione contiene una citazione da Alexandre Arnoux assente nella versione del 1936 (tale citazione verrà mantenuta nella terza versione).

e) Nel capitolo XI, la nota su Arnheim contiene, nella traduzione francese, solo i riferimenti bibliografici relativi alla citazione, mentre nella versione del 1936 a tali indicazioni segue un lun-

²³ Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* cit., p. 63.

²⁴ Lettera del 18 marzo 1936. Cfr. *ibid.*, pp. 70-2.

go passo; a termine del capitolo vi è inoltre, nella stesura del 1936, una nota piuttosto estesa e dettagliata che la traduzione francese non riporta.

f) Il capitolo XII della versione del 1936 reca due lunghe note (note 16 e 17 della presente edizione) assenti nella traduzione francese.

g) Il capitolo XVII della seconda versione contiene due note (note 20 e 21 di questa edizione) che la traduzione francese non mantiene; quest'ultima include inoltre una nota che è assente nell'originale tedesco.

h) La nota 14 dell'edizione francese (nota 17 di questa edizione) è una riduzione della nota 16 della seconda versione (nota 21 della presente edizione).

i) Nel capitolo XIX abbiamo l'esempio forse più emblematico delle correzioni effettuate da Brill. Il termine «Faschismus» (fascismo) viene sostituito con «l'état totalitaire» (lo stato totalitario) e con «les doctrines totalitaires» (le dottrine totalitarie), mentre al termine «Kommunismus» (comunismo) si sostituisce «les forces constructives de l'humanité» (le forze costruttive dell'umanità).

Per quanto le varianti tra la seconda e la terza versione siano puntualmente indicate, nel testo di entrambe, mediante delle parentesi angolate che delimitano i brani in cui differiscono, è forse opportuno fornire qui al lettore una sinossi delle principali modifiche subite dal testo tra l'una e l'altra stesura:

a) Il testo del primo capitolo è presentato nella terza versione come «Vorwort» (Premessa); il motto di Madame de Duras è inoltre sostituito da una citazione da Valéry.

b) Il capitolo I della terza versione riporta alcune varianti nel testo: in primo luogo vi è un riferimento ai metodi di riproduzione degli antichi Greci che la versione del 1936 include, senza modifiche, all'inizio del capitolo VIII; vi sono inoltre due brani che nella versione del 1936 non compaiono. Infine, l'ultimo periodo, che nella versione del 1936 è in corsivo, appare in tondo nella terza versione.

c) Il capitolo II della terza versione include, oltre ad alcune piccole varianti di ordine tipografico, alcune differenze più rilevanti. Anzitutto, vi compaiono tre importanti note (note 4, 5 e 6 di questa edizione) che nella versione del 1936 non sono presenti. Inoltre, il brano che segue la definizione relativa al «Qui e Ora dell'originale» è diverso nelle due stesure.

d) Nel capitolo III della terza versione è inclusa una nota (nota 8 di questa edizione) che nella versione del 1936 non compare. Sono inoltre leggermente diversi i brani in cui viene fornita una definizione del concetto di aura e dell'importanza del rapporto tra la vicenda del suo decadimento e la crescente importanza delle masse.

e) La terza versione contiene, nel capitolo IV, due note (note 9 e 10 di questa edizione) non presenti nella versione del 1936. Per il resto, fatta eccezione per alcune varianti tipografiche, non vi sono differenze di rilievo.

f) L'attacco del capitolo V della terza versione è diverso da quello del capitolo corrispondente nella versione del 1936 (cap. VI). Inoltre, alla nota su Hegel presente nella versione del 1936, Benjamin affianca, nella stesura successiva, una nota ulteriore (nota 13 di questa edizione) che ha come oggetto la Madonna Sistina di Raffaello. Oltre a ciò, nella terza versione è rimossa tutta la seconda parte del capitolo, relativa all'arte preistorica, nonché tutta la riflessione su prima e seconda tecnica e su gioco e apparenza.

g) Il capitolo VIII della versione del 1936 è completamente rimosso nella terza versione, eccezion fatta per l'attacco sulla riproduzione presso gli antichi Greci che, come segnalato, è riportato nel capitolo I della terza versione.

h) Nel capitolo VII della terza versione è inclusa, come nella traduzione francese, una citazione da Alexandre Arnoux che la versione del 1936 non riporta.

i) Il capitolo VIII della terza versione è del tutto assente in quella del 1936; al contempo il capitolo X di quest'ultima non compare nella terza versione.

j) Il capitolo X della terza versione unifica, pur con molte varianti, i contenuti dei capitoli XII e XIII della versione del 1936.

Tra queste varianti la più rilevante è senza dubbio la nota (nota 24 di questa edizione) contenente una lunga citazione da Aldous Huxley che compare solo qui.

k) Manca nella terza versione, rispetto alla seconda, la lunga nota 10 (nota 15 di questa edizione) all'interno del capitolo XI (secondo la numerazione del 1936), dove si parla della bella apparenza e della *mimesis* come fenomeno originario di ogni attività artistica.

l) Nel capitolo XI della terza versione c'è una nota (nota 25 di questa edizione) che non compare nel capitolo corrispondente della seconda versione.

m) Nel capitolo XII della terza versione c'è una piccola variante di ordine retorico.

n) Ai primi due periodi del capitolo XVI della versione del 1936 si sostituisce, all'inizio del capitolo XIII della terza versione, un lungo brano recante due note (note 26 e 28 di questa edizione): una su Leonardo da Vinci e l'altra su *Pièces sur l'art* di Valéry. La parte finale del capitolo nella versione del 1936, quella in cui si parla del rapporto tra inconscio pulsionale e inconscio ottico, non compare nella terza versione.

o) La nota 16 (nota 21 di questa edizione) inclusa nel capitolo XVII della versione del 1936 è inserita, con qualche variazione, nel corpo del testo del capitolo XIV della terza versione. In quest'ultima compaiono inoltre due note (note 31 e 34 di questa edizione) non presenti nella *Zweite Fassung*.

p) Il capitolo XV della terza versione reca nella sua prima parte una citazione da Duhamel che nella versione del 1936 non compare. La terza versione sostituisce con una riflessione su pubblico, distrazione e atteggiamento esaminatore il riferimento, presente nella versione del 1936, all'estetica come dottrina della percezione.

q) Nella Conclusione della terza versione (corrispondente al capitolo XIX di quella del 1936) non compare il riferimento a D'Annunzio e alla tradizione di Schwabing. La parte in cui si parla dell'utilizzo deviato della tecnica in campo bellico è inoltre leggermente diversa nelle due stesure.

L'opera d'arte
nell'epoca della sua riproducibilità tecnica

(Tre versioni)

L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità meccanizzata*

I.

In linea di principio l'opera d'arte è stata sempre riproducibile. Ciò che degli uomini avevano fatto, altri potevano sempre rifarlo. Così, la replica era praticata dai maestri per la diffusione delle loro opere, la copia era praticata dagli allievi nell'esercizio del mestiere, infine il falso era praticato da terzi avidi di guadagni. Rispetto a questi procedimenti, la riproduzione meccanizzata dell'opera d'arte rappresenta qualcosa di nuovo; una tecnica elaborata in modo

* [Questa è la traduzione della versione francese del saggio *L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, opera di Pierre Klossowski con la decisiva collaborazione dello stesso Benjamin. Come chiarito nella Nota al testo introduttiva a questa edizione, si tratta dell'unica pubblicata mentre Benjamin era ancora in vita. L'importanza di questa traduzione non può essere limitata alle modifiche e ai tagli voluti da Horkheimer per motivi di opportunità politica. Modifiche e tagli ai quali Benjamin in un certo qual modo si rassegnò, pur convinto che la soppressione del capitolo introduttivo mutilasse il saggio del suo orientamento politico. Essa costituisce, per certi versi, una chiarificazione di molti passi benjaminiani, mentre per alcuni altri presenta varianti e minime aggiunte talvolta significative. Tutte ragioni che fanno della versione francese non una semplice traduzione, di cui mancherebbe comunque l'originale in un senso puntualmente determinato, ma una versione autonoma che concorre, insieme alle altre due qui tradotte (quelle cosiddette del 1936 e del 1939), a definire il saggio di Benjamin come un laboratorio che attraversa e oltrepassa i testi compiuti, gli abbozzi, le note, i frammenti e le varianti di cui si compone].

intermittente nel corso della storia, con spinte caratterizzate da lunghi intervalli, ma con intensità crescente. Con l'incisione su legno, il disegno fu per la prima volta meccanicamente riproducibile – lo rimase a lungo prima che, attraverso la stampa, non lo diventasse anche la scrittura. I formidabili cambiamenti che la stampa, la riproduzione meccanizzata della scrittura, ha provocato nella letteratura sono abbastanza noti. Ma tali procedimenti non rappresentano che una tappa particolare, di portata senz'altro considerevole, del processo che noi qui analizziamo sul piano della storia universale. All'incisione su legno del medioevo segue l'incisione su rame e l'acquaforte, poi, all'inizio del XIX secolo, la litografia.

Con la litografia la tecnica di riproduzione raggiunge un piano essenzialmente nuovo. Questo procedimento assai più immediato, che distingue la replica di un disegno su una pietra dalla sua incisione su un blocco di legno o su una lastra di rame, permette all'arte grafica di piazzare sul mercato le sue produzioni, non solo in modo massivo come fino a quel momento, ma anche sotto forma di creazioni sempre nuove. Grazie alla litografia, il disegno fu in grado di accompagnare, con le sue illustrazioni, la vita quotidiana. Prese a tenere il passo dello stampato. Ma la litografia era ancora ai suoi inizi quando, qualche decina d'anni dopo la sua invenzione, si vide sorpassata da quella della fotografia. Per la prima volta, nei procedimenti di riproduzione dell'immagine, la mano si trovava liberata dai più importanti doveri artistici, che ormai spettavano solamente all'occhio. E come l'occhio afferra più rapidamente di quanto la mano non possa disegnare, il procedimento della riproduzione dell'immagine si trovò accelerato a tal punto che poté andare di pari passo con la parola. Come la

litografia conteneva virtualmente il giornale illustrato, così la fotografia il film sonoro. La riproduzione meccanizzata del suono fu avviata alla fine del secolo scorso. *Verso il 1900 la riproduzione meccanizzata aveva raggiunto uno standard tale che essa, non solo iniziava a prendere ad oggetto certe opere d'arte del passato e, con ciò, a trasformare la loro efficacia, ma raggiungeva anche una posizione autonoma fra i procedimenti artistici. Per lo studio di questo standard, niente è più rivelatore del modo in cui le sue due diverse manifestazioni – riproduzione dell'opera d'arte e arte cinematografica – hanno avuto ripercussioni sull'arte nella sua forma tradizionale.*

II.

Anche alla più perfetta riproduzione di un'opera d'arte fa sempre difetto un fattore: il suo *hic et nunc*, la sua esistenza unica nel luogo in cui essa si trova. Esclusivamente su quest'esistenza unica si esercitava la sua storia. Con ciò intendiamo sia le alterazioni che ha potuto subire nella sua struttura fisica sia le condizioni sempre mutevoli di proprietà attraverso le quali è potuta passare. La traccia delle prime potrebbe essere rilevata soltanto attraverso delle analisi chimiche impossibili da effettuare sulla riproduzione; le seconde sono oggetto di una tradizione la cui ricostituzione deve muovere dal luogo stesso in cui si trova l'originale.

L'*hic et nunc* dell'originale forma il contenuto della nozione di autenticità, e su quest'ultima si basa la rappresentazione di una tradizione che ha trasmesso sino ai giorni nostri questo oggetto come qualcosa che rimane identico a se stesso. *I componenti dell'autenticità si negano ad ogni*

riproduzione, non soltanto alla riproduzione meccanizzata. L'originale, rispetto alla riproduzione manuale, di cui faceva agilmente apparire come falso il prodotto, conservava tutta la sua autorità; ora, nella riproduzione meccanizzata questa situazione privilegiata viene meno. Il motivo è duplice. In primo luogo, la riproduzione meccanizzata, rispetto all'originale, si afferma con maggiore indipendenza della riproduzione manuale. In fotografia, per esempio, può rivelare degli aspetti dell'originale non accessibili a occhio nudo, ma soltanto all'obiettivo regolabile e libero di scegliere il suo campo, obiettivo che, grazie a certi procedimenti come l'ingrandimento, cattura immagini che sfuggono all'ottica naturale. In secondo luogo, la riproduzione meccanizzata assicura all'originale l'ubiquità di cui, naturalmente, è privo. Anzitutto, gli permette di essere offerto alla percezione sia sotto forma di fotografia, sia sotto forma di disco. La cattedrale abbandona la sua posizione per entrare nello studio di un amatore; il coro, eseguito all'aria aperta o in un auditorio, risuona dentro una camera.

Queste nuove circostanze possono anche lasciare intatto il contenuto di un'opera d'arte – resta sempre il fatto che esse svalutano il suo *hic et nunc*. È pur vero che questo non vale soltanto per l'opera d'arte, ma anche per un paesaggio che il film dispiega di fronte allo spettatore, tuttavia questo processo tocca l'oggetto artistico – in ciò assai più vulnerabile dell'oggetto naturale – nel suo stesso centro: la sua autenticità. L'autenticità di una cosa include tutto ciò che di trasmissibile essa comporta a partire dalla sua origine, la sua durata materiale come la sua testimonianza storica. Questa testimonianza, basata sulla materialità, si vede rimessa in questione dalla riproduzione, da cui si è ritirata ogni materialità. Senza dubbio ad esser toccata è so-

lo questa testimonianza, ma in ciò anche l'autorità della cosa e il suo peso tradizionale.

Potremmo riunire tutti questi indizi nella nozione di *aura* e dire: ciò che nell'opera d'arte deperisce nell'epoca della riproduzione meccanizzata è la sua aura. Un processo sintomatico il cui significato oltrepassa di molto il dominio dell'arte. *La tecnica della riproduzione – questa potrebbe essere la formula generale – svincola la cosa riprodotta dal dominio della tradizione. Moltiplicando la riproduzione, sostituisce la sua unica esistenza con la sua esistenza in serie e, permettendo alla riproduzione di offrirsi in qualunque circostanza allo spettatore o all'uditore, essa attualizza la cosa riprodotta.* Questi due processi conducono a un potente capovolgimento della cosa trasmessa, capovolgimento della tradizione che è solo il rovescio della crisi e del rinnovamento attuale dell'umanità. I due processi sono in stretto rapporto con i movimenti di massa contemporanei. Il loro agente più potente è il film. Non si riesce a comprenderne il significato sociale, anche considerato nella sua funzione più positiva, senza questa funzione distruttiva, catartica: la liquidazione del valore tradizionale dell'eredità culturale. Tale fenomeno è particolarmente tangibile nei grandi film storici. Esso aggiunge al suo dominio regioni sempre nuove. E quando Abel Gance, nel 1927, esclama con entusiasmo: «Shakespeare, Rembrandt, Beethoven faranno cinema... Tutte le leggende, tutta la mitologia e tutti i miti, tutti i fondatori di religione e tutte le religioni stesse... aspettano la loro risurrezione luminosa, e gli eroi si accalcano alle nostre porte per entrare»¹, egli invita, senza sospettarlo, a una vasta liquidazione.

¹ A. Gance, *Le temps de l'image est venu!*, «L'art cinématographique», II, Paris 1927, pp. 94-6.

III.

A grandi intervalli nella storia, si trasforma, insieme al loro modo d'esistenza, il modo di percezione delle società umane. La forma in cui il modo di percezione si elabora (il *medium* nel quale si compie) non è determinata solamente dalla natura umana, ma dalle circostanze storiche. L'epoca delle invasioni barbariche, durante la quale nacquero l'industria artistica del basso impero e la *Genesi* di Vienna, non conosceva soltanto un'arte diversa da quella dell'antichità, ma anche una diversa percezione. Gli studiosi della scuola di Vienna, Riegl e Wickhoff, che riabilitarono quest'arte a lungo screditata sotto l'influenza di teorie classiciste, ebbero per primi l'idea di trarne delle conclusioni quanto al modo di percezione specifico dell'epoca in cui quest'arte era in auge. Quale che sia stata la portata della loro influenza, essa si trovò limitata dal fatto che questi studiosi si accontentavano di rilevare le caratteristiche formali di questo modo di percezione. Non hanno provato – e forse non potevano sperarlo – a mostrare i rivolgimenti sociali che rivelavano le metamorfosi della percezione. Ai giorni nostri, le condizioni per una tale ricerca sono più favorevoli e, se le trasformazioni del *medium* della percezione contemporanea possono essere intese come decadimento dell'aura, è possibile indicarne le cause sociali.

Cos'è insomma l'aura? Una singolare trama di tempo e spazio: l'apparizione unica di una lontananza, per quanto prossima essa sia. L'uomo che, un pomeriggio d'estate, si abbandona a seguire con lo sguardo il profilo di un orizzonte di montagne o la linea di un ramo che getta su di lui la sua ombra – quest'uomo respira l'aura di queste montagne, di questo ramo. Quest'esperienza ci permetterà di

comprendere la determinazione sociale dell'attuale decadimento dell'aura. Tale decadimento è dovuto a due circostanze, entrambe relative all'accentuata presa di coscienza delle masse e all'intensità crescente dei loro movimenti. Infatti: *la massa rivendica che il mondo le sia reso più «accessibile» con la stessa passione con cui pretende di svalutare l'unicità di ogni fenomeno accogliendo la sua riproduzione multipla.* Di giorno in giorno si afferma sempre più irresistibile il bisogno di prendere possesso immediato dell'oggetto nell'immagine e, ancor più, nella sua riproduzione. Così, dal momento che i giornali illustrati e i cinegiornali dispongono di tale riproduzione, essa si distingue immancabilmente dall'immagine artistica. All'interno di quest'ultima, l'unicità e la durata sono così strettamente compenetrare, quanto lo sono la fugacità e la riproducibilità nel negativo fotografico. Sottrarre l'oggetto al suo alone, distruggendone l'aura, è segno di una percezione il cui «senso per ciò che nel mondo è somigliante» si vede a tal punto intensificato che, mediante la riproduzione, arriva a standardizzare ciò che è unico. Così si manifesta nel campo della ricettività ciò che, nel campo della teoria, costituisce la sempre crescente importanza della statistica. L'azione delle masse sulla realtà e della realtà sulle masse rappresenta un processo di portata illimitata, tanto per il pensiero quanto per la ricettività.

IV.

L'unicità dell'opera d'arte fa tutt'uno con la sua integrazione nella tradizione. Del resto, questa stessa tradizione è senza dubbio qualcosa di assai vivo, di straordinaria-

mente mutevole. Un'antica statua di Venere occupava presso i Greci, che ne facevano l'oggetto di un culto, una posizione differente rispetto a quella che occupava presso i chierici del medioevo, che vedevano in essa un idolo malefico. Ma ai primi come ai secondi essa appariva in tutto il suo carattere di unicità, in una parola: nella sua aura. La forma originaria d'integrazione dell'opera d'arte nella tradizione si realizzava nel culto. Sappiamo che le opere d'arte più antiche venivano create dapprima al servizio di un rituale magico, in seguito di un rituale religioso. Ora, è altamente significativo il fatto che il modo d'esistenza dell'opera d'arte determinato dall'aura non si separa mai del tutto dalla sua funzione rituale. In altri termini: *il valore unico dell'opera d'arte «autentica» ha la sua base nel rituale*. Il fondamento rituale, per quanto potesse essere divenuto remoto, traspariva ancora nelle forme più profane del culto della bellezza. È un culto che si sviluppa durante il Rinascimento e resta in auge per tre secoli – al termine dei quali, la prima seria scossa che esso subì rivelò questo fondamento. Quando, con l'avvento del primo modo di riproduzione davvero rivoluzionario, la fotografia (in contemporanea con l'avanzata del socialismo), l'arte sperimenta la prossimità di quella crisi che un secolo più tardi è divenuta evidente, essa reagisce con la dottrina dell'*art pour l'art*, che altro non è che una teologia dell'arte. Da essa è ulteriormente scaturita una teologia negativa sotto forma dell'idea di arte pura, che rifiuta non soltanto ogni funzione sociale, bensì ogni determinazione da parte di un qualunque oggetto concreto. (In poesia il primo a pervenire a questa posizione fu Mallarmé).

In un'analisi che abbia per oggetto l'opera d'arte nell'epoca della sua riproduzione meccanizzata, è indispensabile

le tener conto di queste circostanze storiche. Poiché esse annunciano questa decisiva verità: la riproduzione meccanizzata, per la prima volta nella storia universale, emancipa l'opera d'arte dalla sua esistenza parassitaria all'interno del rituale. In misura sempre maggiore, l'opera d'arte riprodotta diviene la riproduzione di un'opera d'arte destinata alla riproducibilità². Un negativo fotografico, ad esempio, permette la tiratura di una gran quantità di stampe: domandare quale tra esse sia quella autentica sarebbe assurdo. *Ma nell'istante in cui il criterio dell'autenticità cessa di essere applicabile alla produzione artistica, l'insieme della funzione sociale dell'arte si trova rovesciato. Al suo fondamento rituale si deve sostituire il suo fondamento su di un'altra pratica: la politica.*

² Per i film la riproducibilità non dipende, come per le creazioni letterarie e pittoriche, da una condizione esterna alla loro diffusione massiva. La riproducibilità meccanizzata dei film è inerente alla tecnica stessa della loro produzione. Questa tecnica, non soltanto permette la diffusione massiva nel modo più immediato, bensì la determina. E ciò per il fatto stesso che la produzione di un film esige spese tali che l'individuo, se ancora può pagarsi un quadro, non potrà mai permettersi un film. Nel 1927 si è potuto stabilire che, per coprire tutte le sue spese, un grande film doveva disporre di un pubblico di nove milioni di spettatori. È vero che la creazione di un film sonoro ha dapprima comportato un regresso della diffusione internazionale – dal momento che il suo pubblico si limitava alle frontiere linguistiche. Ciò coincise con la rivendicazione di interessi nazionali da parte dei regimi autoritari. D'altronde è più importante insistere su questo rapporto evidente con le pratiche dei regimi autoritari piuttosto che sulle restrizioni risultanti dalla lingua, presto eliminate dal doppiaggio. La simultaneità dei due fenomeni muove dalla crisi economica. Gli stessi disordini che, su un piano generale, sono sfociati nel tentativo di mantenere stabili, con la forza, le condizioni di proprietà, hanno spinto i capitali di produzione ad affrettare la messa a punto del film sonoro. L'avvento di quest'ultimo comportò un sollievo temporaneo, non solo perché il film sonoro si creò un nuovo pubblico, ma anche per il fatto che esso fece sì che i nuovi capitali dell'industria elettrica fossero solidali con quelli della produzione cinematografica. Così, considerato dall'esterno, il film sonoro ha favorito gli interessi nazionali, ma, visto dall'interno, ha contribuito a internazionalizzare la produzione del film ancor più che nelle precedenti condizioni di produzione.

V.

Potremmo rappresentare la storia dell'arte come l'opposizione tra due poli dell'opera d'arte stessa, e rintracciare la curva della sua evoluzione seguendo gli spostamenti del centro di gravità da un polo all'altro. Questi due poli sono il suo valore rituale e il suo valore di esposizione. La produzione artistica ha inizio con immagini al servizio della magia. La loro importanza sta nel fatto stesso di esistere, non di essere vedute. L'alce che l'uomo dell'età della pietra disegna sulle pareti della sua grotta è uno strumento di magia che solo per caso egli espone alla vista altrui; importante sarebbe tutt'al più che a vedere questa immagine fossero gli spiriti. Il valore rituale esige quasi che l'opera d'arte resti nascosta; certe statue degli dei non sono accessibili che al sacerdote, certe immagini della Vergine restano velate durante quasi tutto l'anno, certe sculture delle cattedrali gotiche sono invisibili per lo spettatore che si trova al livello del suolo. *Con l'emancipazione dei diversi procedimenti artistici dal seno del rituale, per l'opera d'arte si moltiplicano le occasioni di essere esposta.* Un busto, che può essere inviato in questo e quell'altro luogo, è più suscettibile di essere esposto rispetto alla statua di un dio che ha il suo posto stabilito entro il perimetro del tempio. Il quadro supera a questo riguardo il mosaico o l'affresco che lo hanno preceduto.

Con i differenti metodi di riproduzione dell'opera d'arte, il suo carattere di *esponibilità* si è accresciuto in tali proporzioni che lo spostamento quantitativo tra i due poli si rovescia, come nelle età preistoriche, in trasformazione qualitativa della sua essenza. Come nelle età preistoriche l'opera d'arte, per il peso assoluto del suo valore rituale, fu

in primo luogo uno strumento di magia di cui si è ammes-
so solo in seguito il carattere artistico, così ai giorni nostri,
per il peso assoluto del suo valore di esposizione, diviene
una creazione con funzioni interamente nuove – tra le qua-
li la funzione a noi più familiare, quella artistica, si distin-
gue perché in seguito sarà senza dubbio riconosciuta come
accessoria. È pertanto evidente che il film fornisce gli ele-
menti più probanti per un tale pronostico. È inoltre certo
che la portata storica di queste trasformazioni delle funzio-
ni dell'arte, evidentemente già molto avanzata nel film, le-
gittima il confronto con la preistoria in modo non solo me-
todologico, ma materiale.

VI.

L'arte della preistoria mette le sue rappresentazioni
plastiche al servizio di certe pratiche, le pratiche magiche
– che si tratti di intagliare la figura di un antenato (essen-
do questo di per sé un atto magico); di indicare il modo
di esecuzione di queste pratiche (essendo la statua in una
posa rituale); o, infine, di fornire un oggetto di contem-
plazione magica (rafforzando la contemplazione della
statua la potenza del contemplatore). Simili rappresen-
tazioni si effettuavano secondo le esigenze di una società la
cui tecnica era ancora confusa col rituale. Tecnica natu-
ralmente arretrata al confronto con la tecnica meccanica.
Ciò che è importante per la considerazione dialettica non
è l'inferiorità meccanica di questa tecnica, ma la sua dif-
ferenza di tendenza rispetto alla nostra: la prima impegna
l'uomo al massimo grado possibile, la seconda al minimo.

L'*exploit* della prima, se così si può dire, è il sacrificio umano, quella della seconda si potrebbe manifestare nell'aereo senza pilota comandato a distanza mediante onde hertz. *Una volta per tutte* – questa è stata la parola d'ordine della prima tecnica (sia che si tratti di una colpa irreparabile sia del sacrificio eternamente esemplare di una vita). *Una volta non conta* – questa è la parola d'ordine della seconda tecnica (che prende ad oggetto il fatto di recuperare le sue esperienze, variandole incessantemente). L'origine della seconda tecnica dev'essere cercata nel momento in cui l'uomo, guidato da un'astuzia inconscia, si apprestò per la prima volta a prendere le distanze dalla natura. In altri termini: la seconda tecnica nacque come gioco.

La serietà e il gioco, il rigore e la disinvoltura si mescolano intimamente nell'opera d'arte, seppur secondo differenti gradi. Ciò implica che l'arte è solidale con la prima come con la seconda tecnica. Senza dubbio la formula: *dominio delle forze naturali* esprime lo scopo della tecnica moderna soltanto in forma molto discutibile; appartiene ancora al linguaggio della prima tecnica. Questa mirava realmente a un asservimento della natura – la seconda piuttosto a un'armonia tra natura e umanità. La decisiva funzione sociale dell'arte attuale consiste nell'iniziare l'umanità a questo gioco «armonioso». Ciò vale soprattutto per il film. *Il film serve a esercitare l'uomo in quell'appercezione e reazione determinate dalla pratica di un equipaggiamento tecnico il cui ruolo nella sua vita non smette di crescere d'importanza*. Questo ruolo gli insegnerà che il suo asservimento momentaneo a questa attrezzatura farà posto all'affrancamento mediante questa stessa attrezzatura, soltanto quando la struttura economi-

ca dell'umanità si sarà adattata alle nuove forze produttive mobilitate dalla seconda tecnica³.

VII.

Nella fotografia il valore d'esposizione inizia a respingere su tutta la linea il valore rituale. Questo, però, non cede il terreno senza resistere. Si ritira in un ultimo trinceramento: il volto umano. Non è casuale che il ritratto sia l'oggetto principale della prima fotografia. Il culto del ricordo delle persone amate, lontane o defunte, offre un ultimo rifugio al senso rituale dell'opera d'arte. Nell'espressione fugace di un volto umano su vecchie fotografie, l'aura sembra getta-

³ Lo scopo stesso delle rivoluzioni consiste nell'accelerare questo adattamento. Le rivoluzioni sono innervazioni dell'elemento collettivo, o, più esattamente, i tentativi di innervazione della collettività che per la prima volta trova i suoi organi nella seconda tecnica. Tale tecnica costituisce un sistema che esige che le forze sociali elementari siano soggiogate acciocché possa stabilirsi un gioco armonioso tra le forze naturali e l'uomo. E come un bambino che impara ad afferrare, tende la mano verso la luna come verso una palla alla sua portata, così l'umanità, nei suoi tentativi di innervazione, intravede accanto a scopi accessibili, altri che, in prima istanza, sono solo utopici. Infatti, non è soltanto la seconda tecnica che, nelle rivoluzioni, annuncia le rivendicazioni che indirizzerà alla società. È proprio perché questa tecnica mira a liberare ulteriormente l'uomo dai suoi vincoli, che l'individuo vede, tutto d'un tratto, dispiegarsi, incommensurabile, il proprio campo d'azione. All'interno di questo campo, egli non si sa ancora orientare. Egli, però, vi afferma già le proprie rivendicazioni. Infatti, più l'elemento collettivo si appropria della seconda tecnica, più l'individuo sperimenta quanto limitato sia stato il campo delle proprie possibilità sotto il dominio della prima tecnica. In breve, è l'individuo particolare, emancipato attraverso la liquidazione della prima tecnica, che rivendica i propri diritti. Ora, la seconda tecnica si è appena assicurata le sue prime conquiste rivoluzionarie, che già le istanze vitali dell'individuo, represses di fatto dalla prima tecnica – l'amore e la morte –, aspirano a imporsi con un nuovo vigore. L'opera di Fourier costituisce uno dei più importanti documenti storici di questa rivendicazione.

re un ultimo bagliore. È questo che ne costituisce l'incomparabile bellezza, carica di malinconia. Ma non appena la figura umana tende a scomparire dalla fotografia, il valore d'esposizione vi s'afferma come superiore rispetto al valore rituale. Il fatto di aver collocato questo processo nelle vie della Parigi del 1900, fotografandole deserte, costituisce tutta l'importanza delle fotografie di Atget. A ragione si è detto che le fotografava come il luogo di un delitto. Il luogo del delitto è deserto. Lo si fotografa per rilevare degli indizi. All'interno dei processi storici, le fotografie di Atget assumono il valore di prove del reato. Ciò conferisce loro un significato politico nascosto. Sono le prime, esigono una comprensione in un senso determinato. Esse non si prestano ancora a uno sguardo distaccato. Inquietano colui che le contempla: egli sente che per penetrarle gli servono determinati percorsi; ha già seguito simili percorsi attraverso i giornali illustrati. Non importa se veri o falsi. È solo in queste illustrazioni che le didascalie sono diventate obbligatorie. Ed è chiaro che esse hanno tutt'altro carattere rispetto ai titoli dei quadri. Le direttive che danno le didascalie all'amante d'immagini presto diventeranno più precise e imperative nel film, in cui l'interpretazione di ogni immagine è determinata dalla successione di tutte le precedenti.

VIII.

I Greci non conoscevano che due metodi di riproduzione meccanizzata dell'opera d'arte: la fusione e il conio. I bronzi, le terrecotte e le monete erano le sole opere d'arte che essi potevano produrre in serie. Tutto il resto rimaneva unico e tecnicamente irriproducibile. Ragion per cui

dovevano esser fatte per l'eternità. *I Greci si vedevano costretti dalla situazione stessa della loro tecnica a creare un'arte di «valori eterni»*. È a questa circostanza che è dovuta la loro posizione esclusiva nella storia dell'arte, che sarebbe poi servita da riferimento per le generazioni a venire. E non c'è dubbio che la nostra sia agli antipodi rispetto a quella dei Greci. Mai prima, le opere d'arte furono meccanicamente riproducibili a un tale livello. Il film offre l'esempio di una forma d'arte il cui carattere è per la prima volta integralmente determinato dalla sua riproducibilità. Sarebbe ozioso paragonare le particolarità di questa forma a quelle dell'arte greca. Su un punto, tuttavia, questo raffronto è istruttivo. Attraverso il film è divenuta decisiva una qualità dell'arte che i Greci non avrebbero senza dubbio ammesso che in ultimo luogo, o come la più trascurabile: la perfettibilità dell'opera d'arte. Un film finito è tutto fuorché una creazione d'un solo getto; si compone di una successione di immagini tra cui il montatore fa la sua scelta – immagini che, dalla prima all'ultima inquadratura, erano state ritoccabili a volontà. Per montare la sua *Opinion publique*⁴, un film di 3000 metri di pellicola, Chaplin ne gira 125 000. *Il film è dunque l'opera d'arte più perfettibile, e questa perfettibilità deriva direttamente dalla sua rinuncia radicale ad ogni «valore d'eternità»*. Il che emerge dalla controprova: i Greci, la cui arte era limitata alla produzione di «valori eterni», avevano posto ai vertici della gerarchia delle arti la forma d'arte meno suscettibile di perfettibilità, la scultura, le cui produzioni sono letteralmente tutte d'un pezzo. La decadenza della scultura, nell'epoca delle opere d'arte montabili, appare inevitabile.

⁴ [Il titolo originale del film è *A Woman of Paris* (1923)].

IX.

La disputa che si aprì nel corso del XIX secolo tra la pittura e la fotografia, quanto al valore artistico delle loro rispettive produzioni, appare confusa e sorpassata ai giorni nostri. Ciò, del resto, non ne diminuisce affatto la portata, e potrebbe al contrario sottolinearla. In effetti questa *querelle* era il sintomo di un rovesciamento storico di portata universale di cui né l'una né l'altra delle due rivali valutava tutta la portata. Mentre l'era della riproducibilità meccanizzata separava l'arte dal suo fondamento rituale, si dileguava per sempre l'apparenza della sua autonomia. Peraltro, il cambiamento funzionale dell'arte che ne risultava superava i limiti delle prospettive del secolo. E il suo significato sfuggiva ancora al XX secolo – che vive la nascita del film.

Se prima ci si era spesi in vane sottigliezze per risolvere questo problema: la fotografia è o non è un'arte? – senza essersi preventivamente domandati se l'invenzione stessa della fotografia non avesse del tutto rovesciato il carattere fondamentale dell'arte – anche i teorici del cinema si appigliarono a loro volta a questa prematura questione. Ora, le difficoltà che la fotografia aveva procurato all'estetica tradizionale erano solo giochi per bambini in confronto a quelle che le preparava il film. Di qui la cecità ostinata che caratterizza le prime teorie cinematografiche. È così che Abel Gance, ad esempio, sostiene: «Per un prodigioso balzo all'indietro, eccoci ritornati al piano d'espressione degli Egizi... Il linguaggio delle immagini non è ancora messo a punto perché i nostri occhi non sono ancora fatti per esse. Non c'è ancora abbastanza rispetto, *culto* per ciò che esse esprimono»⁵.

⁵ Gance, *Le temps de l'image est venu!* cit., pp. 100-1.

Séverin-Mars scrive: «Quale arte ha avuto un sogno più alto, più poetico e, al contempo, più reale? Così considerato il cinematografo dovrebbe divenire un mezzo d'espressione del tutto eccezionale, e nella sua atmosfera non si dovrebbero muovere se non personaggi di mentalità superiore e nei momenti più perfetti e più misteriosi del corso della loro vita»⁶. Alexandre Arnoux, dal canto suo, concludendo una fantasia sul film muto, arriva a chiedere: «Insomma, tutti questi termini azzardati che abbiamo impiegato, non definiscono forse la preghiera?»⁷. È significativo constatare quanto il desiderio di classificare il cinema tra le arti spinga questi teorici a far entrare brutalmente nel film elementi rituali. E tuttavia, all'epoca di queste speculazioni, si proiettavano su tutti gli schermi opere come l'*Opinion publique* e la *Ruée vers l'or*⁸. La qual cosa non impedisce a Gance di servirsi del paragone dei geroglifici, né a Séverin-Mars di parlare del film come delle pitture del Beato Angelico. È significativo che anche al giorno d'oggi certi autori conservatori cerchino l'importanza del film, se non nel sacro, almeno nel sovrannaturale. Nel commentare la trasposizione cinematografica del *Sogno di una notte di mezza estate* a opera di Reinhardt, Werfel constata che è senza alcun dubbio la sterile copia del mondo esteriore con le sue strade, i suoi interni, le sue stazioni, i suoi ristoranti, le sue automobili e le sue spiagge ad aver impedito fino a oggi che il film spiccasse il volo verso il campo dell'arte. «Il film non ha ancora colto il suo vero senso, le sue vere possibilità... Queste consistono nella sua facoltà specifica di esprimere con mezzi naturali e con una incompa-

⁶ Séverin-Mars, citato da Gance, *Le temps de l'image est venu!* cit., p. 100.

⁷ A. Arnoux, *Cinéma*, Paris 1929, p. 28.

⁸ [Il titolo originale del film è *The Gold Rush* (1925)].

rabile forza di persuasione tutto ciò che è magico, meraviglioso e sovrannaturale»⁹.

X.

Fotografare un quadro è un modo di riproduzione; fotografare un avvenimento fittizio in uno studio è un altro modo. Nel primo caso, la cosa riprodotta è un'opera d'arte, mentre la sua riproduzione non lo è affatto. Questo, perché l'atto del fotografo che regola l'obiettivo non crea un'opera d'arte più di quanto non la crei il direttore d'orchestra che dirige una sinfonia. Questi atti rappresentano tutt'al più delle performances artistiche. Diverso è il caso della ripresa in studio. Qui la cosa riprodotta non è già più opera d'arte e la riproduzione lo è tanto poco quanto nel primo caso. L'opera d'arte propriamente detta viene elaborata soltanto mano a mano che si effettua il montaggio. Montaggio, ogni cui parte integrante è la riproduzione di una scena che non è opera d'arte, né di per sé né ad opera della fotografia. Che cosa sono, dunque, questi avvenimenti riprodotti nel film, se è chiaro che non sono affatto opere d'arte?

La risposta dovrà tener conto del lavoro particolare dell'interprete cinematografico. Egli si distingue dall'attore di teatro per il fatto che la sua recitazione, che serve da base alla riproduzione, non si effettua di fronte a un pubblico casuale, ma di fronte a un comitato di specialisti, che, in qualità di direttore della produzione, di regista, di operatore, di tecnico del suono o delle luci eccetera, possono

⁹ F. Werfel, *Ein Sommernachtstraum. Ein Film von Reinhardt und Shakespeare*, «Neues Wiener Journal», citato da *Lu*, 15 novembre 1935.

in ogni momento intervenire personalmente nella sua recitazione. Si tratta di un indizio sociale di grande importanza. L'intervento di un comitato di specialisti in una data performance è tipico dell'attività sportiva e, in generale, dell'esecuzione di un test. Tale intervento determina, infatti, tutto il processo della produzione del film. È noto che per molte sequenze vengono girate delle varianti. Un grido, per esempio, può richiedere molte registrazioni. Il montatore procede, allora, a una selezione – stabilendo così una sorta di record. Un avvenimento simulato girato in studio si distingue, quindi, dall'avvenimento reale corrispondente come, nel contesto di un concorso sportivo, il lancio di un disco su una pista si distinguerebbe dal lancio dello stesso disco, nello stesso luogo, sulla stessa traiettoria, se ciò fosse fatto per uccidere un uomo. Il primo atto sarebbe l'esecuzione di un test, il secondo no.

È vero che il test sostenuto da un interprete del grande schermo è di un ordine del tutto unico. In che cosa consiste? Nel superare un determinato limite che restringe fortemente il valore sociale del sottoporsi a un test. Ricorderemo che non si tratta affatto qui di una prova sportiva, ma unicamente di sottoporsi a test meccanizzati. Lo sportivo non conosce, per così dire, che test naturali. Si misura con le prove che la natura gli impone, non con quelle di un apparecchio qualunque – fatta salva qualche eccezione come quella di Nurmi¹⁰ che, si dice, «corresse contro l'orologio». Nel frattempo, il processo di lavoro, anzitutto dopo la sua normalizzazione ad opera della catena di montaggio, sottopone quotidianamente molti operai a numerosi test meccanizzati.

¹⁰ [L'atleta finlandese Paavo Johannes Nurmi (Turku, 13 giugno 1897 - Helsinki, 2 ottobre 1973) vinse nove medaglie d'oro olimpiche e tre d'argento tra il 1920 e il 1928].

Questi test vengono regolati in modo automatico: chi non li supera, è eliminato. D'altronde, queste prove sono praticate apertamente da istituti di orientamento professionale.

Ora, queste prove presentano un considerevole inconveniente: a differenza delle prove sportive, non si prestano all'esposizione nella misura desiderabile. È proprio qui che interviene il film. *Il film rende l'esecuzione di un test suscettibile di essere esposta, facendo di questa stessa esponibilità un test.* Questo, perché l'interprete del grande schermo non recita di fronte a un pubblico, ma davanti a un apparecchio di registrazione. Il capo operatore, per così dire, occupa esattamente la stessa posizione dell'esaminatore durante l'esame di abilitazione professionale. Recitare alla luce dei riflettori soddisfacendo, al contempo, le esigenze del microfono: questa è una performance di prim'ordine. Svolgerla, significa per l'attore mantenere tutta la sua umanità di fronte agli apparecchi di registrazione. Una tale performance è d'immenso interesse. Perché è sotto il controllo di apparecchi che, nei giorni di lavoro, la maggioranza degli abitanti delle città, negli uffici come nelle fabbriche, deve abdicare alla propria umanità. Venuta la sera, queste stesse masse riempiono le sale cinematografiche per assistere alla rivincita che si prende per loro l'interprete del grande schermo, non solo affermando la propria umanità (o ciò che ne fa le veci) di fronte all'apparecchio, ma mettendo quest'ultimo al servizio del proprio trionfo.

XI.

Per il film è assai meno importante che l'interprete rappresenti qualcun altro agli occhi del pubblico, quanto che

rappresenti se stesso di fronte all'apparecchio. Uno dei primi a percepire questa metamorfosi che il sottoporsi a un test impone all'interprete è stato Pirandello. Le riflessioni che ha fatto a questo riguardo nel suo romanzo *Si gira*, per quanto facciano emergere solo l'aspetto negativo della questione, e per quanto Pirandello parli solo del film muto, mantengono tutto il loro valore. Poiché il film sonoro, in questo contesto, non ha cambiato nulla d'essenziale. La cosa decisiva è che, nel primo caso, si tratta di recitare davanti a un apparecchio, nel secondo, davanti a due. «Gli attori cinematografici – scrive Pirandello – si sentono come in esilio. In esilio, non soltanto dal palcoscenico, ma quasi anche da se stessi. Avvertono confusamente, con un senso smanioso, indefinibile di vuoto, anzi di vôtamento, che il loro corpo è quasi sottratto, soppresso, privato della sua realtà, del suo respiro, della sua voce, del rumore ch'esso produce movendosi, per diventare soltanto un'immagine muta, che trèmola per un momento su lo schermo e scomparire in silenzio, d'un tratto, come un'ombra inconsistente, giuoco d'illusione su uno squallido pezzo di tela... Pensa la macchinetta alla rappresentazione davanti al pubblico, con le loro ombre; ed essi debbono contentarsi di rappresentare solo davanti a lei»¹¹. Il fatto si potrebbe anche caratterizzare come segue: per la prima volta – e sta qui l'opera del film – l'uomo si trova obbligato a vivere e ad agire affidandosi totalmente alla propria persona, rinunciando del tutto, nello stesso tempo, alla propria aura. Poiché

¹¹ L. Pirandello, *On tourne*, cit. da Léon Pierre-Quint, *Signification du Cinéma*, in «L'art cinématographique», Paris 1916. [Si riporta qui l'originale italiano tratto da L. Pirandello, *Si gira...*, Garzanti, Milano 1993, p. 72; seguendo Benjamin si omette senza indicarlo un passo presente nel testo pirandelliano qui citato].

l'aura dipende dal suo *hic et nunc*. Di essa non esiste riproduzione, non esiste replica. L'aura che, sulla scena, emana da Macbeth è percepita dal pubblico, necessariamente, come quella dell'attore che interpreta quel ruolo. La singolarità della ripresa in studio consiste nel fatto che l'apparecchio si sostituisce al pubblico. Con il pubblico scompare l'aura che circonda l'interprete e, con quella dell'interprete, l'aura del suo personaggio.

Niente di sorprendente che un drammaturgo come Pirandello, caratterizzando l'interprete del grande schermo, sfiori involontariamente il fondamento stesso della crisi da cui vediamo esser colpito il teatro. All'opera concepita in maniera esclusiva per la tecnica di riproduzione, qual è il film, niente, in effetti, potrebbe opporsi più decisamente dell'opera scenica. Ogni considerazione più approfondita lo conferma. Da tempo gli studiosi specializzati hanno riconosciuto che «i più grandi effetti si ottengono quasi sempre “recitando” il meno possibile». Fin dal 1932, Arnheim considera come «l'ultimo sviluppo del film sia il trattare l'attore come un accessorio di scena che si sceglie per le sue caratteristiche... e si impiega al posto giusto»¹². A ciò si ricollega strettamente un'altra cosa. *L'attore di scena si identifica col carattere del suo ruolo. L'interprete del grande schermo non ne ha sempre la possibilità*. La sua creazione non è affatto tutta d'un pezzo; si compone di numerose creazioni distinte. A parte certe circostanze contingenti, come l'affitto dello studio, la scelta e la mobilitazione delle partnership, l'allestimento delle scene e altri accessori, sono le elementari necessità meccaniche che scompongono l'interpretazione dell'attore in una serie di creazioni montabi-

¹² R. Arnheim, *Film als Kunst*, Berlin 1932, pp. 176-7.

li. Si tratta prima di tutto dell'illuminazione, la cui installazione obbliga a filmare un avvenimento, che sullo schermo si svolgerà in una scena rapida e unitaria, in una sequenza di riprese distinte che in studio possono talvolta prolungarsi per ore. Per non parlare degli espedienti più impressionanti. Se un salto che sullo schermo ha luogo dall'alto di una finestra può tranquillamente effettuarsi in studio dall'alto di un'impalcatura, la scena della fuga che segue quella del salto, se necessario, non si girerà che molte settimane più tardi nel corso delle riprese in esterno. Del resto, si ricostruiscono facilmente anche casi più paradossali. Ammettiamo che l'interprete debba sobbalzare in seguito a dei colpi battuti a una porta. Nel caso che questo sobbalzare non sia reso nella maniera gradita, il regista può ricorrere a qualche espediente: approfittare del fatto che l'interprete si trovi casualmente in studio per far esplodere un colpo d'arma da fuoco. Lo spavento spontaneamente vissuto dall'interprete, registrato a sua insaputa, potrà inserirsi nella pellicola. Niente mostra con tanta plasticità che l'arte è fuggita dal dominio della «bella apparenza» che per lungo tempo è stato considerato il solo all'interno del quale essa potesse prosperare.

XII.

Nella rappresentazione dell'immagine dell'uomo attraverso l'apparecchio, l'alienazione dell'uomo da se stesso trova un utilizzo altamente produttivo. Se ne misurerà tutta la portata nel fatto che il sentimento di estraneità dell'interprete di fronte all'obiettivo, descritto da Pirandello, è della stessa specie del sentimento di estraneità dell'uomo di fron-

te alla propria immagine nello specchio – sentimento che i romantici amavano scandagliare. Ormai quest'immagine riflessa dell'uomo diviene separabile da lui, trasportabile, e dove? Di fronte alla massa. Certamente, l'interprete del grande schermo non cessa un istante di averne coscienza. Fintantoché sta di fronte all'obiettivo, sa che avrà a che fare, in ultima istanza, con la massa degli spettatori. Questo mercato che costituisce la massa, dove verrà a offrire non solo la sua forza-lavoro, ma persino il suo fisico, è per lui tanto impossibile da rappresentarsi quanto lo è per un prodotto di fabbrica. Tale circostanza non potrebbe contribuire a questa oppressione, come l'ha descritta Pirandello, a questa nuova angoscia che lo attanaglia di fronte all'obiettivo? A questa nuova angoscia corrisponde, giustamente, un nuovo trionfo: quello della star. Favorito dal capitale cinematografico, il culto della *vedette* conserva quel fascino della personalità che da molto tempo non è che il falso splendore della sua essenza mercantile. Questo culto trova il suo complemento nel culto del pubblico, culto che favorisce la mentalità corrotta della massa che i regimi autoritari cercano di sostituire alla sua coscienza di classe. Se tutto si conformasse al capitale cinematografico, il processo si arresterebbe all'alienazione di sé, sia nell'artista del grande schermo sia negli spettatori. Ma la tecnica del film previene questo arresto: essa prepara il rovesciamento dialettico.

XIII.

È proprio della tecnica del film come di quella dello sport che chiunque possa assistere più o meno da esperto alle loro esibizioni. Per rendersene conto basta ascoltare

un gruppo di giovani strilloni, appoggiati alle loro biciclette, mentre commentano i risultati di qualche corsa ciclistica; per ciò che riguarda il film, i cinegiornali provano abbastanza chiaramente che a chiunque può capitare di essere filmato. Ma la questione non sta in ciò. *Ogni uomo ha oggi il diritto di essere filmato*. Questo diritto ce lo fa comprendere la situazione storica della vita letteraria attuale.

Nel corso dei secoli, le condizioni determinanti della vita letteraria ponevano un piccolo numero di scrittori di fronte a migliaia di lettori. La fine del secolo scorso ha visto prodursi un cambiamento. Con l'espansione crescente della stampa, che non cessava di mettere a disposizione dei lettori nuovi organi politici, religiosi, scientifici, professionali, locali, un numero sempre maggiore di essi si trovò occasionalmente impegnato in letteratura. Ciò iniziò con «la rubrica delle lettere» che la stampa quotidiana aprì ai suoi lettori – cosicché, ai giorni nostri, non c'è quasi un lavoratore europeo che non riesca a pubblicare da qualche parte le proprie osservazioni personali sul lavoro, sotto forma di reportage o in qualunque altro modo. La differenza tra autore e pubblico tende, così, a perdere il suo carattere fondamentale. Essa è solo funzionale, può variare da un caso all'altro. Il lettore è in ogni momento pronto a diventare scrittore. In qualità di specialista, quale ha dovuto bene o male diventare all'interno di un processo lavorativo differenziato all'estremo – foss'anche uno specialista di infimo impiego –, egli può in ogni momento acquisire la qualifica di autore. Il lavoro stesso prende la parola. E la sua rappresentazione mediante la parola è parte integrante del potere necessario alla sua esecuzione. Le competenze letterarie non si fondano più su una formazione specialistica, ma su una formazione politecnica – e diventano, con ciò, bene comune.

Tutto questo vale, in egual misura, per il film, dove gli spostamenti che hanno impiegato secoli a prodursi nella vita letteraria si sono realizzati nel corso di una decina d'anni. Poiché nella pratica cinematografica – soprattutto in quella russa – questo spostamento si è in parte già realizzato. Un certo numero di interpreti dei film sovietici non è affatto costituito da attori nel senso occidentale della parola, ma da uomini che interpretano il ruolo di se stessi – e anzi tutto il loro ruolo nel processo di lavoro. Nell'Europa occidentale lo sfruttamento del film da parte del capitale cinematografico impedisce all'uomo di far valere il suo diritto a mostrarsi in questo ruolo. Lo impedisce, del resto, anche la disoccupazione, la quale esclude le grandi masse dalla produzione ed è soprattutto all'interno del suo processo che avrebbero diritto ad essere riprodotte. In queste condizioni l'industria cinematografica ha tutto l'interesse a stimolare la massa con rappresentazioni illusorie e speculazioni equivocate. A questo scopo ha messo in moto un potente apparato pubblicitario: ha sfruttato la carriera e la vita amorosa delle star, ha organizzato plebisciti e concorsi di bellezza. Essa sfrutta, così, un elemento dialettico di formazione della massa. L'aspirazione dell'individuo isolato a sostituirsi alla star, ovvero a svincolarsi dalla massa, è proprio ciò che agglomera le masse che assistono alle proiezioni. È su questo interesse tutto privato che fa affidamento l'industria cinematografica per corrompere l'interesse, originariamente giustificato, delle masse per il film.

XIV.

La ripresa e soprattutto la registrazione di un film offrono un tipo di spettacolo come prima non si era mai vi-

sto. Spettacolo che non si potrebbe guardare da un punto di vista qualsiasi senza che tutti gli elementi esterni alla stessa messa in scena – gli apparecchi di registrazione, d'illuminazione, lo stato maggiore degli assistenti – non cadano nel campo visivo (a meno che la pupilla dello spettatore non coincida fortuitamente con l'obiettivo). Questo semplice fatto basta da solo a rendere superficiale e vano ogni confronto tra registrazione in studio e replica teatrale. Il teatro, per suo principio, conosce il punto in cui l'illusione dell'azione non può essere distrutta. Di fronte alla scena di un film che viene registrata, un simile punto non esiste. La natura illusoria del film è una natura di secondo grado – è il risultato del montaggio. Il che vuol dire: *in studio l'equipaggiamento tecnico ha così profondamente penetrato la realtà, che quest'ultima, nel film, appare spogliata dell'attrezzatura soltanto grazie a una procedura particolare – e cioè l'angolazione di ripresa dell'inquadratura e il montaggio di questa inquadratura con altre dello stesso tipo*. Nel mondo del film la realtà appare spogliata dell'apparecchiatura solo attraverso i più grandi artifici e la realtà immediata vi si presenta come il fiore blu nel paese della tecnica.

Questi elementi, così ben distinti da quelli del teatro, possono essere confrontati in modo ancor più rivelatore con quelli della pittura. Dobbiamo porci, qui, questa domanda: come si caratterizza l'operatore cinematografico rispetto al pittore? Per rispondere, ci permetteremo di far leva sulla nozione di operatore che si usa in chirurgia. Ora, il chirurgo sta a uno dei poli di un universo il cui altro polo è occupato dal mago. L'atteggiamento del mago che guarisce un malato con l'imposizione delle mani differisce da quello del chirurgo che effettua un intervento sul corpo del malato. Il mago

mantiene una distanza naturale tra sé e il paziente o, più esattamente, seppur la diminuisca di pochissimo – con l'imposizione delle mani –, l'aumenta poi di molto – con la propria autorità. Il chirurgo fa esattamente il contrario: diminuisce di molto la distanza tra sé e il paziente – penetrando all'interno del corpo di quest'ultimo – e non l'aumenta che di poco – per la circospezione con la quale la sua mano si muove tra gli organi. In breve, a differenza del mago (il cui carattere è ancora presente nel medico generico), il chirurgo si astiene, nel momento decisivo, dall'adottare un atteggiamento da uomo a uomo, faccia a faccia con il malato: piuttosto lo penetra in modo operatorio.

Il pittore sta all'operatore come il mago al chirurgo. Il pittore conserva nel suo lavoro una distanza normale di fronte alla realtà del suo oggetto – il cameraman, di contro, penetra profondamente nei tessuti della realtà data. Le immagini ottenute dall'uno e dall'altro sono il risultato di processi assolutamente differenti. L'immagine del pittore è totale, quella del cameraman si compone di frammenti multipli coordinati secondo una nuova legge. *È così che, di questi due modi di rappresentare la realtà – la pittura e il film – l'ultimo è incomparabilmente più significativo per l'uomo d'oggi, poiché ottiene un aspetto della realtà spogliato da ogni apparecchiatura – un aspetto che l'uomo ha il diritto di attendersi dall'opera d'arte – proprio attraverso una penetrazione intensiva del reale mediante le apparecchiature.*

XV.

La riproduzione meccanizzata dell'opera d'arte modifica il modo in cui la massa reagisce di fronte all'arte. Da retro-

grada quale si mostra, ad esempio, davanti a un Picasso, si trasforma nel più progressista dei pubblici di fronte a un Chaplin. Aggiungiamo che in ogni comportamento progressista il piacere emozionale e spettacolare si confonde immediatamente e intimamente con l'atteggiamento dell'esperto. Ciò costituisce un indice sociale importante. Infatti, più diminuisce l'importanza sociale di un'arte, più si afferma nel pubblico la divergenza tra l'atteggiamento critico e il piacere puro e semplice. Si gusta acriticamente il convenzionale – si critica con disgusto l'effettivamente nuovo. Non così nel cinema. Qui la circostanza decisiva, infatti, è questa: le reazioni dei singoli individui, la cui somma costituisce la reazione massiva del pubblico, in nessun luogo più che al cinema si mostrano determinate dalla loro imminente moltiplicazione. Proprio nel manifestarsi, esse si controllano. Il paragone con la pittura si impone qui una volta di più. Un tempo il quadro non poteva che offrirsi alla contemplazione di un singolo o di alcuni. La contemplazione simultanea di quadri da parte di un grande pubblico, quale si annuncia nel XIX secolo, è un sintomo precoce della crisi della pittura, che non fu affatto provocata esclusivamente dalla fotografia, ma, in maniera relativamente indipendente da essa, dalla tendenza dell'opera d'arte a radunare le masse.

Infatti, il quadro non è mai potuto divenire oggetto di una ricezione collettiva, come invece fu in ogni tempo per l'architettura, fu un tempo per il poema epico ed è oggi per il film. E, per poco che questa circostanza possa prestarsi a conclusioni concernenti il ruolo sociale della pittura, nondimeno essa rappresenta per la pittura un grave ostacolo nel momento in cui il quadro, in condizioni in qualche modo contrarie alla sua natura, si vede direttamente messo a confronto con le masse. Nelle chiese e nei

monasteri del medioevo, così come nelle corti principesche fino alla fine del XVIII secolo, la recezione collettiva delle opere pittoriche non avveniva simultaneamente e in modo egualitario, ma in virtù di un'intermediazione infinitamente graduata e gerarchizzata. Il cambiamento che si è prodotto da allora esprime soltanto il particolare conflitto nel quale la pittura si è vista implicata dalla riproduzione meccanizzata del quadro. Per quanto ci si adoperasse a esporla nelle Gallerie e nei *Salons*, la massa non riusciva quasi a controllare e organizzare se stessa, come invece fa, per mezzo delle sue reazioni, il pubblico del cinema. Così, lo stesso pubblico che reagisce con uno spirito progressista davanti a un film grottesco, deve necessariamente reagire con uno spirito retrogrado di fronte a una qualunque produzione del surrealismo.

XVI.

Tra le funzioni sociali del film, la più importante consiste nello stabilire un equilibrio tra l'uomo e l'attrezzatura tecnica. È un compito che il film non svolge soltanto attraverso il modo in cui l'uomo può offrirsi agli apparecchi, ma anche attraverso il modo in cui esso può, con l'aiuto di questi apparecchi, rappresentarsi il mondo circostante. Ponendo in risalto nell'inventario del mondo esterno, con i suoi primi piani, certi dettagli generalmente nascosti di accessori consueti, esplorando ambienti banali sotto la direzione geniale dell'obiettivo, il film estende da un lato la nostra comprensione alle mille determinazioni da cui dipende la nostra esistenza, dall'altro riesce ad aprirci un campo d'azione immenso e insospettato.

I nostri bistrot, i nostri viali metropolitani, i nostri uffici e le nostre camere ammobiliate, le nostre stazioni e le nostre fabbriche sembravano doverci rinchiudere senza la speranza di potervi mai sfuggire. Venne il film e fece saltare questo mondo-prigione con la dinamite dei decimi di secondo, cosicché noi ormai facciamo senza preoccupazioni viaggi avventurosi tra le sue sparse rovine e frammenti. Con il primo piano si dilata lo spazio, con il rallentatore si spiega il movimento. Come nell'ingrandimento non si tratta tanto di rendere semplicemente preciso ciò che, senza di esso, conserverebbe un aspetto vago, quanto piuttosto di mettere in evidenza formazioni strutturali completamente nuove della materia, così, attraverso il rallentatore, non si tratta tanto di restituire motivi del movimento, quanto piuttosto di rivelare all'interno di movimenti noti, dei movimenti ignoti «che non producono l'effetto di rallentamenti di movimenti più veloci, ma quello di movimenti singolarmente plananti, sospesi, sovrannaturali»¹³.

Diviene così tangibile il fatto che la natura che parla alla cinepresa è diversa da quella che parla agli occhi. Diversa, soprattutto, nel senso che a uno spazio coscientemente esplorato dall'uomo, si sostituisce uno spazio che egli ha inconsciamente penetrato. Se è normale rendersi conto, in modo più o meno sommario, dell'andatura di un uomo, non si sa ancora nulla del suo portamento nella frazione di secondo in cui cambia passo. Il gesto di prendere l'accendino o il cucchiaino ci è tanto cosciente quanto familiare; tuttavia noi non sappiamo niente di quanto avviene tra la mano e il metallo, per tacere poi delle fluttuazioni di cui questo processo inconscio può essere suscettibi-

¹³ Arnheim, *Film als Kunst* cit., p. 138.

le in ragione delle nostre diverse disposizioni psichiche. È qui che interviene la cinepresa con tutti i suoi ausili, il suo salire e scendere, il suo interrompersi e isolare, il suo espandere e accelerare, il suo ingrandire e ridurre. È essa che ci inizia all'inconscio ottico, come la psicoanalisi all'inconscio pulsionale.

Del resto, esistono i rapporti più stretti tra queste due forme di inconscio, dal momento che i molteplici aspetti che l'apparecchio di ripresa può strappare alla realtà si trovano in gran parte solo al di fuori dello spettro normale della percezione sensoriale. Numerose alterazioni e stereotipi, trasformazioni e catastrofi, che il mondo visibile può subire nel film, lo investono realmente nelle psicosi, nelle allucinazioni e nei sogni. Le deformazioni della cinepresa sono, a loro volta, processi grazie ai quali la percezione collettiva fa propri i modi di percezione dello psicopatico e del sognante. Così, il film ha fatto breccia nell'antica verità eraclitea – gli uomini in stato di veglia hanno un solo mondo comune a tutti, ma durante il sonno ciascuno torna al suo proprio mondo –, e, soprattutto, non tanto grazie alle rappresentazioni del mondo onirico, quanto mediante la creazione di figure, attinte dal sogno collettivo, come Mickey Mouse, che sta facendo vertiginosamente il giro del mondo.

Se ci si rende conto delle pericolose tensioni che la tecnica razionale ha generato in seno all'economia capitalista, divenuta da lungo tempo irrazionale, si riconoscerà che questa stessa tecnica ha creato, contro certe psicosi collettive, dei mezzi di immunizzazione, cioè certi film. Essi, presentando, in forme artificiosamente forzate, fantasmi sadici e immagini deliranti e masochistiche, prevengono la maturazione naturale di queste inquietudini presso le masse,

particolarmente esposte a causa delle attuali forme economiche. L'ilarità collettiva rappresenta l'esplosione prematura e salutare di simili psicosi collettive. Le enormi quantità di incidenti grotteschi che si sono verificati nel film sono un indizio considerevole dei pericoli che minacciano l'umanità a causa delle pulsioni represses dalla civiltà attuale. I film grotteschi americani e le pellicole di Disney provocano una detonazione dell'inconscio¹⁴. Il loro precursore era stato l'eccentrico. Nei nuovi spazi aperti dal film era stato il primo a stabilirsi. È qui che si situa la figura storica di Chaplin.

XVII.

Uno dei compiti più importanti dell'arte è sempre stato quello di generare una richiesta, la cui piena soddisfazione doveva prodursi entro una scadenza più o meno lontana. La storia di ogni forma d'arte conosce delle epoche critiche in cui questa forma aspira a produrre quegli effetti che non possono essere ottenuti liberamente se non sulla base di un mutato standard tecnico, ovvero in una nuova forma d'arte. Le stravaganze e le asprezze dell'arte, che si producono in modo così particolare nelle epoche cosid-

¹⁴ È vero che un'analisi integrale di questi film non dovrebbe tacere il loro significato antitetico. Dovrebbe partire dal significato antitetico di quegli elementi che danno, al contempo, una sensazione di comico e di orrore. Il comico e l'orrore, come provano le reazioni dei bambini, sono strettamente vicini. E perché non si avrebbe il diritto di chiedersi, di fronte a certi fatti, quale di queste due reazioni, in un dato caso, è la più umana? Alcune delle più recenti pellicole di Mickey Mouse giustificano una simile domanda. Ciò che appare nettamente alla luce della nuove pellicole di Disney, si trovava già annunciato in un gran numero di pellicole più datate: far accettare a cuor leggero la brutalità e la violenza come «capricci della sorte».

dette decadenti, sorgono in realtà dalla sua più ricca sorgente creatrice. Barbarismi di questo tipo, al contempo, hanno fatto la gioia del dadaismo. Soltanto adesso diviene determinabile il suo impulso: *il dadaismo ha tentato di generare, attraverso mezzi pittorici e letterari, gli effetti che il pubblico cerca oggi nel film.*

Ogniquale volta si crea una domanda profondamente nuova, carica di conseguenze, essa porterà oltre il suo stesso scopo. Questo è ciò che si è verificato per i dadaisti, al punto che essi sacrificarono i valori commerciali, sfruttati con tanto successo dal cinema, obbedendo a certe istanze di cui, beninteso, non si rendevano conto. I dadaisti non si affidarono tanto all'utilità mercantile delle loro opere quanto al loro essere inappropriate al raccoglimento contemplativo. Per raggiungere questa inappropriatezza, uno dei loro strumenti principali fu la degradazione premeditata del materiale. Le loro poesie sono, come dicono gli psichiatri tedeschi, «insalate di parole», fatte di formule oscene e di tutti gli scarti immaginabili del linguaggio. Lo stesso era per i loro quadri, sui quali incollavano bottoni e biglietti. Ciò che essi ottennero mediante tali mezzi fu un'inesorabile distruzione dell'aura stessa delle loro creazioni, alle quali essi applicavano, con i mezzi della produzione, il marchio d'infamia della riproduzione. Davanti a un quadro di Arp o a una poesia di August Stramm, è impossibile prendersi il tempo di concentrarsi e di valutare, come davanti a una tela di Derain o a una poesia di Rilke. Al raccoglimento, che nel decadimento della borghesia è divenuto un esercizio di comportamento asociale¹⁵, si oppone la distrazione come inizia-

¹⁵ L'archetipo teologico di questo raccoglimento è la consapevolezza di essere soli con il proprio Dio. Con questa consapevolezza, all'epoca dello splendore della borghesia, si è rafforzata la libertà di scrollarsi di dosso la tutela del-

zione a nuove modalità di attitudine sociale. Perciò, le manifestazioni dadaiste assicuravano una distrazione assai veemente, facendo dell'opera d'arte il centro di uno scandalo. Si trattava soprattutto di soddisfare questa esigenza: provocare un pubblico oltraggio.

Da tentazione per l'occhio o seduzione per l'orecchio, qual era in passato, con i dadaisti l'opera divenne un proiettile. Spettatori o lettori, se ne era colpiti. L'opera d'arte acquisì una qualità traumatica. Essa così ha favorito la domanda di film, il cui elemento distraente è anche in prima linea traumatizzante, basato com'è sui cambiamenti di luogo e di piano che assalgono lo spettatore a scatti. Si confronti la tela sulla quale viene proiettato il film con la tela del quadro; l'immagine sulla prima si trasforma, ma non l'immagine sulla seconda. Quest'ultima invita lo spettatore alla contemplazione. Davanti ad essa si può abbandonare alle sue associazioni. Non può fare lo stesso davanti a un'inquadratura. L'occhio l'ha appena colta che già si è trasformata in un'altra. Non potrà essere fissata. Duhamel, che detesta il film, ma non senza aver colto qualche elemento della sua struttura, commenta così questa circostanza: «Non posso più pensare quello che voglio. Le immagini in movimento si sostituiscono ai miei stessi pensieri»¹⁶.

Il processo associativo di chi osserva queste immagini è infatti immediatamente interrotto dalle loro trasformazioni. È questo che costituisce lo choc traumatizzante del film che, come tutti i traumi, richiede di essere smorzato me-

la Chiesa. Nelle epoche della sua decadenza, questo comportamento poté favorire la tendenza nascosta a sottrarre alle faccende della collettività quelle potenti forze che l'individuo isolato mobilita nella sua frequentazione di Dio.

¹⁶ G. Duhamel, *Scènes de la vie future*, II edizione, Paris 1930, p. 52.

diante un'attenzione sostenuta¹⁷. *In virtù del suo stesso meccanismo, il film ha restituito ai traumatismi morali praticati dal dadaismo il loro carattere fisico.*

XVIII.

La massa è la matrice da cui, nel momento attuale, si genera il nuovo atteggiamento di fronte all'opera d'arte. La quantità si tramuta in qualità: *masse molto più grandi di partecipanti hanno prodotto un modo trasformato di partecipazione*. Il fatto che questo modo si presenti inizialmente in una forma screditata non deve indurre in errore e, cionondimeno, non è mancato chi se l'è presa appassionatamente con questo aspetto superficiale del problema. Tra questi, Duhamel si è espresso nella maniera più radicale. Il principale rimprovero che egli ha rivolto al film è relativo al tipo di partecipazione che esso suscita nelle masse. Duhamel vede nel film «una distrazione per iloti, un passatempo per illetterati, per creature miserabili, fiacche, consumate dal loro bisogno e dalle loro preoccupazioni... uno spettacolo che non richiede alcuno sforzo, che non suppone alcuna successione nelle idee, non solleva alcuna questione, non accende alcuna passione, non risveglia al fondo del cuore alcuna luce e non eccita alcuna speranza se non quella, ridicola, di divenire un giorno una “star” di Los Angeles»¹⁸.

¹⁷ Il film rappresenta la forma d'arte che corrisponde all'accentuato pericolo di morte in cui vivono gli uomini d'oggi. Esso corrisponde a certe profonde trasformazioni nei modi di percezione – trasformazioni che prova, sul piano dell'esistenza privata, ogni pedone nelle grandi città, e, sul piano della storia universale, ogni uomo risoluto a lottare per un ordinamento veramente umano.

¹⁸ Duhamel, *Scènes de la vie future* cit., p. 58.

È chiaro, al fondo è sempre la vecchia lamentela che le masse cercano solo di distrarsi, mentre l'arte esige il raccoglimento. È certamente un luogo comune. Resta da sapere se sia adatto a risolvere il problema. Colui che si raccoglie davanti all'opera d'arte, vi s'immerge: vi penetra come quel pittore cinese che scomparve nel padiglione dipinto sul fondo del suo paesaggio. Di contro, la massa, a causa della sua stessa distrazione, accoglie l'opera d'arte nel proprio grembo, le trasmette il suo ritmo di vita e l'abbraccia con i suoi flutti. L'architettura ne è un esempio tra i più impressionanti. In ogni tempo essa ha offerto il prototipo di un'arte la cui ricezione destinata alla collettività si effettuava nella distrazione. Le leggi di questa ricezione sono tra le più rivelatrici.

Le architetture hanno accompagnato l'umanità dalle sue origini. Un gran numero di generi artistici si sono sviluppati per poi svanire. La tragedia nasce con i Greci per poi estinguersi con loro; solo le sue regole resuscitarono, secoli più tardi. Il poema epico, la cui origine risale all'infanzia dei popoli, svanì in Europa alla fine del Rinascimento. La pittura su tavola è una creazione del medioevo e niente sembra garantire a questo tipo di pittura una durata illimitata. Di contro, il bisogno umano di avere un alloggio rimane costante. L'architettura non ha mai smesso di essere all'opera. La sua storia è più antica di quella di qualunque altra arte ed è utile tener sempre conto del suo genere di influenza, qualora si voglia comprendere il rapporto delle masse con l'arte. Le costruzioni architettoniche sono oggetto di una doppia modalità di ricezione: l'uso e la percezione, e meglio ancora: il tatto e la vista. Non si sarà in grado di giudicare esattamente la ricezione dell'architettura fantasticando sul raccoglimen-

to dei viaggiatori di fronte a edifici celebri. Poiché non c'è niente nella percezione tattile che corrisponda a ciò che è la contemplazione nella percezione ottica. La ricezione tattile si effettua meno mediante l'attenzione che mediante l'abitudine. E per quanto concerne l'architettura, l'abitudine determina in larga misura la stessa ricezione ottica. Anch'essa, per sua essenza, si produce più in un'impressione fortuita che in un'attenzione sostenuta. Ora, questa modalità di ricezione, elaborata a contatto con l'architettura, ha acquisito, in certe circostanze, un valore canonico. Il motivo è questo: *i compiti che, nei tornanti della storia, sono stati imposti alla percezione umana non potrebbero quasi mai essere assolti dalla semplice ottica, ovvero dalla contemplazione. Questi sono stati sempre progressivamente superati dall'abitudine di un'ottica che si approssima al tatto.*

Anche il distratto può abituarsi. Di più: solo quando noi svolgiamo certi compiti in modo distratto, siamo sicuri di risolverli con l'abitudine. Mediante la distrazione che l'arte è capace di offrirci, essa stabilisce, a nostra insaputa, fino a che punto nuovi compiti della percezione sono divenuti assolvibili. E, siccome per l'individuo isolato sussiste sempre la tentazione di sottrarsi a simili compiti, l'arte sarà investita dai compiti più complessi e più importanti tutte le volte che potrà mobilitare le masse. Attualmente lo fa con il film. *La ricezione nella distrazione, che si afferma con crescente intensità in tutti i domini dell'arte e rappresenta il sintomo di profonde trasformazioni della percezione, ha trovato nel film il suo proprio campo d'esperienza.* Il film si rivela, così, come l'oggetto attualmente più importante di quella scienza della percezione che i Greci avevano chiamato estetica.

XIX.

La crescente proletarizzazione dell'uomo d'oggi e la formazione crescente di masse non sono che due aspetti dello stesso fenomeno. Lo Stato totalitario tenta di organizzare le masse proletarizzate, formatesi di recente, senza toccare le condizioni di proprietà, alla cui abolizione esse tendono. Esso vede la sua salvezza nel fatto di permettere a queste masse l'espressione della loro «natura», non certo quella dei loro diritti¹⁹. Le masse tendono alla trasformazione delle condizioni di proprietà. Lo Stato totalitario cerca di dare un'espressione a questa tendenza, mantenendo intatte le condizioni di proprietà. In altri termini: *lo Stato totalitario approda necessariamente a un'estetizzazione della vita politica.*

Tutti gli sforzi d'estetizzazione politica culminano in un punto. Questo punto è la guerra moderna. La guerra, e nient'altro che la guerra, permette di fissare uno scopo ai movimenti di massa più vasti, conservando le condizioni

¹⁹ Si tratta qui di sottolineare una circostanza tecnica significativa, soprattutto per quanto concerne i cinegiornali. A una riproduzione di massa corrisponde, in modo particolare, una riproduzione delle masse. Nei grandi cortei delle feste, nelle enormi assemblee, negli eventi di massa sportivi e bellici, che oggi si offrono tutti agli apparecchi di registrazione, la massa guarda se stessa negli occhi. Questo processo, la cui importanza non potrà essere sopravvalutata, dipende strettamente dallo sviluppo della tecnica di riproduzione e, in modo particolare, di registrazione. I movimenti di massa si presentano più chiaramente agli apparecchi di registrazione che all'occhio nudo. I raduni di centinaia di migliaia di uomini si lasciano abbracciare meglio dall'alto e, anche se questa prospettiva è accessibile sia all'occhio nudo che all'apparecchio di registrazione, l'immagine che l'occhio trattiene non è suscettibile di quell'ingrandimento che si può ottenere con la cinepresa. Ciò vuol dire che i movimenti di massa e, in primo luogo, la guerra moderna rappresentano una forma di comportamento umano particolarmente accessibile agli apparecchi di registrazione.

di proprietà. Così si presenta lo stato delle cose dal punto di vista politico. Dal punto di vista tecnico si presenterà così: solo la guerra permette di mobilitare la totalità dei mezzi tecnici dell'epoca attuale mantenendo le condizioni di proprietà. È evidente che l'apoteosi della guerra da parte dello Stato totalitario non si serve di tali argomenti, tuttavia sarà proficuo darci un'occhiata. Nel manifesto di Marinetti sulla guerra italo-etiope, si dice: «Da ventisette anni i futuristi si oppongono a che la guerra venga definita come antiestetica. Pertanto asseriscono: ... la guerra è bella, perché – grazie alle maschere antigas, ai terrificanti megafoni, ai lanciafiamme e ai piccoli carri armati – fonda il dominio dell'uomo sulla macchina soggiogata. La guerra è bella perché inaugura la sognata metallizzazione del corpo umano. La guerra è bella perché riunisce in una sinfonia il fuoco di fucili, le cannonate, le pause tra gli spari, i profumi e gli odori della decomposizione. La guerra è bella perché, perché crea nuove architetture, come i grandi carri armati, le geometriche squadriglie aeree, le spirali di fumo elevantisi da villaggi bruciati e molto altro ancora... I poeti ed artisti del futurismo... si ricordino di questi principi di un'estetica della guerra, perché da essi venga illuminata... la loro lotta per una nuova poesia e una nuova plastica!»²⁰.

Questo manifesto ha il vantaggio della chiarezza. Il suo modo di porre la questione merita di essere considerato dal dialettico. Ai suoi occhi, l'estetica della guerra contemporanea si presenta nella maniera seguente. Allorché l'utilizzazione naturale delle forze di produzione è ritardata e repressa dall'ordinamento della proprietà, l'intensificazione

²⁰ «La Stampa», Torino.

della tecnica, dei ritmi di vita, dei generatori di energia, tende a un'utilizzazione contro natura. Essa la trova nella guerra, che con le sue distruzioni arriva a provare che la società non era matura per fare della tecnica il suo organo e che la tecnica non era abbastanza sviluppata per dominare le forze sociali elementari. La guerra moderna, nei suoi tratti più immondi, è determinata dal divario tra i potenti mezzi di produzione e la loro insufficiente utilizzazione nel processo produttivo (in altri termini, dalla disoccupazione e dalla mancanza di sbocchi). *In questa guerra la tecnica, insorta per essere stata privata, da parte della società, del suo materiale naturale, estorce i danni al materiale umano.* Invece di canalizzare corsi d'acqua, essa riempie le sue trincee di flussi umani. Invece di seminare la terra dall'alto dei suoi aerei, essa vi semina l'incendio. E nei suoi laboratori chimici ha trovato un procedimento nuovo e immediato per sopprimere l'aura.

«Fiat ars, pereat mundus», dice la teoria totalitaria dello Stato che, secondo la testimonianza di Marinetti, si aspetta dalla guerra la saturazione artistica della percezione trasformata dalla tecnica. È evidentemente qui che si compie *l'art pour l'art*. L'umanità, che un tempo, con Omero, è stata oggetto di contemplazione per gli dei dell'Olimpo, ora lo è divenuta per se stessa. La sua alienazione da se stessa ad opera di se stessa ha raggiunto un grado tale da farle vivere la propria distruzione come una sensazione estetica «di prim'ordine». Questa è l'estetizzazione della politica perpetrata dalle dottrine totalitarie. Le forze costruttive dell'umanità le rispondono con la politicizzazione dell'arte.

L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*

«Le vrai est ce qu'il peut; le faux est ce qu'il veut.
Madame de Duras»¹

I.

Quando Marx intraprese l'analisi del modo di produzione capitalistico, questo modo di produzione era agli inizi. Marx indirizzò le sue ricerche così da far loro assu-

* [Ponendoli tra parentesi angolate, nel corpo del testo e in nota abbiamo segnalato espressioni, passi e talvolta interi capitoli presenti solo nella versione del 1936, la cosiddetta «Zweite Fassung». Ritrovata in forma di dattiloscritto nell'Archivio di Horkheimer, presso l'Universitätsbibliothek di Francoforte sul Meno, soltanto nella seconda metà degli anni ottanta, per essere pubblicata nel 1989 (nel VII volume delle *Gesammelte Schriften* di Benjamin), questa versione, che amplia significativamente la prima versione manoscritta, fu fatta battere a macchina in più copie da Benjamin, a seguito dei colloqui avuti con Horkheimer in vista della pubblicazione in francese del saggio. Preparata tra la fine del 1935 e la fine del gennaio 1936, è sicuramente il testo «nella versione che Benjamin voleva dapprima veder pubblicata». Tra le versioni che possediamo, è senz'altro la più complessa e più ricca sia dal punto di vista filosofico sia da quello della diagnosi politico-culturale. Significativamente Benjamin ne invierà una versione ampliata (purtroppo andata perduta) a Gretel Adorno nell'aprile del 1939, come base per un'ulteriore elaborazione].

¹ [«Il vero è ciò che può; il falso è ciò che vuole». Claire de Duras, nata de Kersaint (Brest 1777- Nizza 1828), è stata una scrittrice francese, nota soprattutto per il romanzo *Ourika*, pubblicato nel 1823].

mere un valore prognostico. Egli si spinse fino ai rapporti fondamentali della produzione capitalistica e li rappresentò in maniera tale che ne risultasse quello che, in futuro, ci si poteva ancora aspettare dal capitalismo. Ne risultò che da esso ci si poteva aspettare non solo una progressiva acutizzazione dello sfruttamento del proletariato, ma anche, in conclusione, il prodursi di condizioni che avrebbero reso possibile la soppressione del capitalismo stesso.

Il rivolgimento della sovrastruttura, che procede molto più lentamente di quello della sottostruttura, ha impiegato più di mezzo secolo per realizzare, in tutti i settori della cultura, la trasformazione delle condizioni produttive. Solo oggi possiamo indicare in quale forma questo sia avvenuto. Da tali indicazioni possiamo avanzare pretese di natura prognostica. A queste pretese, però, delle tesi sull'arte del proletariato dopo la presa del potere, per tacere di tesi sull'arte della società senza classi, rispondono meno di tesi sulle tendenze di sviluppo dell'arte nelle attuali condizioni di produzione. La dialettica di queste ultime si può osservare nella sovrastruttura non meno che nell'economia. Perciò sarebbe sbagliato sminuire il valore di lotta di tesi come queste. Esse accantonano un certo numero di concetti tradizionali – come creatività e genialità, valore eterno e mistero – la cui incontrollata (e al momento difficilmente controllabile) applicazione conduce all'elaborazione in un senso fascista dei materiali effettivi. *I concetti qui introdotti per la prima volta nella teoria dell'arte si distinguono da quelli più usuali per il fatto di essere completamente inutilizzabili ai fini del fascismo. Sono invece utilizzabili per la formulazione di istanze rivoluzionarie nella politica dell'arte.*

II.

L'opera d'arte è sempre stata in linea di principio riproducibile. Ciò che gli uomini avevano fatto, poteva sempre essere copiato da altri uomini. Una copia veniva parimenti eseguita dagli allievi per esercitarsi nell'arte, dai maestri per la diffusione delle opere e, infine, da terzi avidi di guadagni. Rispetto a questo fenomeno, la riproduzione tecnica dell'opera d'arte è qualcosa di nuovo che si afferma nella storia in modo intermittente, con immissioni assai distanti l'una dall'altra, ma con crescente intensità. Con la xilografia divenne per la prima volta tecnicamente riproducibile l'arte grafica; così rimase per lungo tempo, prima che, attraverso la stampa, lo divenisse anche la scrittura. Le enormi trasformazioni che la stampa, la riproducibilità tecnica della scrittura, ha suscitato nella letteratura sono note. Esse sono però soltanto *un* caso eccezionale, certo particolarmente importante, *del* fenomeno che qui viene considerato su scala storico-mondiale. Alla xilografia, nel corso del medioevo, si aggiungono la calcografia e l'acquaforte, così come, all'inizio del XIX secolo, la litografia.

Con la litografia la tecnica della riproduzione raggiunge uno stadio sostanzialmente nuovo. Il procedimento molto più conciso che distingue l'applicazione del disegno su una pietra, dal suo intaglio su un blocco di legno o dalla sua incisione su una lastra di rame, dette all'arte grafica, per la prima volta, la possibilità di portare i propri prodotti sul mercato non solo in gran quantità (come già prima di allora), ma anche in configurazioni ogni giorno nuove. Attraverso la litografia, l'arte grafica fu abilitata ad accompagnare, in forma illustrativa, la quotidianità. Iniziò a tenere il passo con la stampa. Ma in questo, già pochi decenni do-

po la sua invenzione, la litografia fu superata dalla fotografia. Con la fotografia, all'interno del processo di riproduzione d'immagini, la mano fu sgravata per la prima volta dalle più importanti incombenze artistiche, che da allora in poi spettarono unicamente all'occhio. Poiché l'occhio afferra più velocemente di quanto la mano disegni, il processo di riproduzione d'immagini fu così enormemente accelerato da poter tenere il passo con il parlare. Come nella litografia era virtualmente nascosto il giornale illustrato, così nella fotografia era nascosto il film sonoro. Alla riproduzione tecnica del suono si pose mano alla fine del secolo scorso. *Intorno al 1900 la riproduzione tecnica aveva raggiunto uno standard grazie al quale essa non solo iniziò ad assumere come oggetto la totalità delle opere d'arte tramandate e a sottoporre il loro effetto alle più profonde trasformazioni, ma si conquistò anche un proprio posto tra i procedimenti artistici. Per lo studio di questo standard niente è più istruttivo di come entrambe le sue diverse manifestazioni – riproduzione dell'opera d'arte e arte filmica – si ripercuotano sull'arte nella sua forma tradizionale.*

III.

Anche nel caso della riproduzione più perfetta manca *una cosa*: il Qui e Ora dell'opera d'arte – la sua esistenza unica nel luogo in cui essa si trova. Ma in quest'unica esistenza, e in nient'altro, si è compiuta la storia a cui essa, nel corso della sua durata, è stata sottomessa. Valgono, in tal senso, tanto le trasformazioni che essa ha subito, nel corso del tempo, nella sua struttura fisica quanto i mutevoli rapporti di proprietà in cui essa può essere entrata. La traccia

delle prime è da ricavarsi solo attraverso analisi di tipo chimico o fisico che non si possono eseguire sulla riproduzione; quella dei secondi è oggetto di una tradizione il cui perseguimento deve partire dall'ubicazione dell'originale.

Il Qui e Ora dell'originale costituisce il concetto della sua autenticità «e sul fondamento di quest'ultima poggia, a sua volta, la rappresentazione di una tradizione che, fino al giorno d'oggi, ha trasmesso quest'oggetto come un qualcosa di medesimo e identico». *L'intero ambito dell'autenticità si sottrae alla riproducibilità tecnica – e naturalmente non solo a quella tecnica.* Mentre l'autentico conserva, però, la sua piena autorità rispetto alla riproduzione manuale, che di regola è stata da esso bollata come falsificazione, non è questo il caso rispetto alla riproduzione tecnica. Il motivo è duplice. In primo luogo, la riproduzione tecnica, di fronte all'originale, è più autonoma di quella manuale. Nella fotografia, ad esempio, essa può far risaltare aspetti dell'originale che sono accessibili soltanto alla lente regolabile e capace di cambiare a piacere la propria visuale, mentre non lo sono all'occhio umano; oppure, con l'aiuto di determinati procedimenti come l'ingrandimento o il rallentatore, essa può fissare immagini che si sottraggono senz'altro all'ottica naturale. Questo è il primo motivo. In secondo luogo, essa può portare la riproduzione dell'originale in situazioni irraggiungibili per l'originale stesso. Anzitutto gli rende possibile di venire incontro al ricettore sia nella forma della fotografia sia in quella del disco. Una cattedrale lascia la sua piazza per essere accolta nello studio di un amante dell'arte; l'opera corale, che è stata eseguita in una sala o all'aperto, può essere ascoltata in una stanza.

«Per quanto queste mutate circostanze» possano lasciare inviolata, per il resto, la consistenza dell'opera d'arte – in

ogni caso esse svalutano il suo Qui e Ora. Sebbene ciò non valga in alcun modo solo per l'opera d'arte, ma anche, ad esempio, per un paesaggio che nel film scorre di fronte allo spettatore, attraverso questo processo viene sfiorato nell'oggetto dell'arte uno dei suoi nuclei più sensibili, tale che nessun oggetto naturale ne ha di altrettanto vulnerabili. Si tratta della sua autenticità. L'autenticità di una cosa è il complesso di tutto ciò che, fin dalla sua origine, è in essa tramandabile, dalla sua durata materiale al suo carattere di testimonianza storica. Poiché quest'ultima è fondata sulla prima, nella riproduzione, in cui la prima è stata sottratta all'uomo, comincia a vacillare anche quest'ultima: il carattere di testimonianza storica della cosa. Soltanto questa, certo; ma così inizia a vacillare l'autorità della cosa, «il suo peso tradizionale».

Possiamo riassumere «queste caratteristiche» nel concetto di aura e dire: ciò che deperisce nell'epoca della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte è la sua aura. Il processo è sintomatico; il suo significato rinvia ben oltre l'ambito dell'arte. *La tecnica di riproduzione, per esprimersi con una formula generale, stacca il riprodotto dall'ambito della tradizione. Moltiplicando la riproduzione, mette al posto della sua presenza unica, la sua presenza massiva. E permettendo alla riproduzione di venire incontro al ricettore nella sua specifica situazione, essa attualizza il riprodotto.* Entrambi questi processi portano a un violento sconvolgimento del tramandato – a uno sconvolgimento della tradizione che è il rovescio dell'attuale crisi e dell'attuale rinnovamento dell'umanità. Essi stanno in strettissima connessione con i movimenti di massa dei giorni nostri. Il loro agente più potente è il film. Il suo significato sociale, anche nella sua forma più positiva, e proprio in essa, non è pen-

sabile senza questo suo lato distruttivo, catartico: la liquidazione, nell'eredità culturale, del valore della tradizione. Questo fenomeno è massimamente evidente nei grandi film storici. Esso attira nel proprio dominio sempre nuove posizioni. E quando Abel Gance, nel 1927, proclamava entusiasticamente: «Shakespeare, Rembrandt, Beethoven faranno cinema... Tutte le leggende, tutta la mitologia e tutti i miti, tutti i fondatori di religione e tutte le religioni stesse... aspettano la loro risurrezione luminosa, e gli eroi si accalcano alle nostre porte per entrare»², egli invitava così, sia pure senza averne l'intenzione, a una completa liquidazione.

IV.

Nel corso di lunghi periodi storici, insieme al modo di esistere complessivo delle collettività, si trasforma anche la modalità della loro percezione. La modalità in cui si organizza la percezione umana – il *medium* in cui essa si realizza – non è condizionata solo in senso naturale, ma anche in senso storico. All'epoca delle invasioni barbariche, in cui sorsero l'industria artistica tardo-romana e la *Genesi* di Vienna, non appartenne soltanto un'arte diversa da quella degli antichi, ma anche una diversa percezione. Riegl e Wickhoff, gli studiosi della scuola di Vienna che si opposero al peso della tradizione classica sotto il quale quell'arte era rimasta sepolta, pervennero per primi alla convinzione di dedurre da essa l'organizzazione della percezione propria di quell'epoca, in cui essa era in auge. Per quanto le conoscenze di questi studiosi fossero di ampia portata,

² A. Gance, *Le temps de l'image est venu!*, «L'art cinématographique», II, Paris 1927, pp. 94-6.

avevano il loro limite nel fatto che si accontentarono di caratterizzare la segnatura formale che era propria della percezione in epoca tardo-romana. Essi non hanno tentato – e forse non potevano nemmeno sperarlo – di mostrare i rivolgimenti sociali che trovavano la loro espressione in queste trasformazioni della percezione. Per il presente le condizioni sono più favorevoli a un'indagine di questo genere. E se le trasformazioni nel *medium* della percezione, di cui siamo contemporanei, possono essere comprese come decadimento dell'aura, se ne possono indicare anche le condizioni sociali.

«Che cos'è, propriamente, l'aura? Un singolare intreccio di spazio e tempo» apparizione unica di una lontananza per quanto vicina essa possa essere. In un pomeriggio estivo, riposando, seguire una catena montuosa all'orizzonte o un ramo che getta la sua ombra su colui che riposa – questo significa respirare l'aura di queste montagne, di questo ramo. Sulla scorta di questa descrizione, è facile capire il carattere di condizionamento sociale dell'attuale decadimento dell'aura. Esso riposa su due circostanze, entrambe in connessione «con la progressiva crescita delle masse e con la progressiva intensità dei loro movimenti». Infatti: *«portare più vicino» a sé le cose è un ardente desiderio delle masse attuali, «nella stessa misura in cui ciò rappresenta» la loro tendenza a un superamento del carattere unico di ogni realtà effettiva mediante la ricezione della sua riproduzione*. Ogni giorno si fa valere in maniera sempre più irrefutabile il bisogno di impadronirsi dell'oggetto, a distanza più ravvicinata, nell'immagine o piuttosto nella copia, nella riproduzione. E inconfondibilmente la riproduzione, per come l'approntano il giornale illustrato e il cinegiornale, si differenzia dall'immagine. Unicità e durata

sono in questa tanto strettamente intrecciate, quanto in quella fugacità e ripetibilità. Spogliare l'oggetto del suo involucro, lo sgretolamento dell'aura, è la segnatura di una percezione il cui «senso per ciò che nel mondo è omogeneo» è cresciuto a un punto tale che essa, mediante la riproduzione, lo strappa anche a ciò che è unico. Si manifesta così nell'ambito intuitivo ciò che in quello della teoria si fa notare come il crescente significato della statistica. L'allineamento della realtà alle masse e delle masse a essa è un processo di portata illimitata tanto per il pensiero quanto per l'intuizione.

V.

La singolarità dell'opera d'arte è identica al suo essere collocata nel contesto della tradizione. Questa stessa tradizione è, però, qualcosa di assolutamente vivente, qualcosa di straordinariamente mutevole. Un'antica statua di Venere, ad esempio, presso i Greci, che ne facevano un oggetto di culto, stava in un contesto di tradizione differente da quello in cui stava presso i chierici medievali, che vedevano in essa un idolo funesto. Ma ciò che a entrambi si faceva incontro in modo uguale era la sua singolarità, con un'altra parola: la sua aura. Il modo originario di collocazione dell'opera d'arte nel contesto della tradizione trovava la propria espressione nel culto. Le più antiche opere d'arte, come sappiamo, sono sorte al servizio di un rituale, dapprima di un rituale magico, poi di un rituale religioso. È ora di un'importanza decisiva il fatto che questo modo d'esistere auratico dell'opera d'arte non si distacchi mai completamente dalla sua funzione rituale. In altre parole:

il valore singolare dell'«autentica» opera d'arte ha «sempre» la propria fondazione nel rituale. Tale fondazione può essere mediata quanto si vuole, tuttavia essa è ancora riconoscibile come rituale secolarizzato anche nelle forme più profane di culto della bellezza. Il culto profano della bellezza che si sviluppa con il Rinascimento per rimanere in vigore per tre secoli, alla fine di questo periodo, con la prima grave scossa che lo ha colpito, lascia riconoscere chiaramente quei fondamenti. Quando, infatti, con la diffusione del primo mezzo di riproduzione effettivamente rivoluzionario ossia con la fotografia (in contemporanea con l'irruzione del socialismo), l'arte avvertì l'approssimarsi della crisi che dopo altri cento anni è divenuta inequivocabile, reagì con la dottrina dell'*art pour l'art*, che è una teologia dell'arte. Da essa è poi scaturita addirittura una teologia negativa, nella forma dell'idea di un'arte «pura», che rifiuta non solo ogni funzione sociale, ma anche ogni determinazione attraverso un modello oggettivo. (Nella poesia Mallarmé ha raggiunto per primo questa posizione).

Rendere giustizia a queste connessioni è indispensabile per una riflessione che ha a che fare con l'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Esse, infatti, preparano quella conoscenza che è qui decisiva: per la prima volta nella storia mondiale, la riproducibilità tecnica dell'opera d'arte emancipa quest'ultima dalla sua esistenza parassitaria nel rituale. L'opera d'arte riprodotta diviene, in misura sempre crescente, la riproduzione di un'opera d'arte destinata alla riproducibilità³. Della lastra fotografica, ad

³ Nelle opere cinematografiche la riproducibilità tecnica del prodotto non è, come ad esempio nelle opere letterarie o pittoriche, una condizione esterna della loro diffusione di massa. *La riproducibilità tecnica delle opere cinematografiche è immediatamente fondata nella tecnica della loro produzio-*

esempio, è possibile una molteplicità di copie: non ha senso la questione circa la copia autentica. *Ma nell'istante in cui nella produzione artistica viene meno il metro dell'autenticità, l'intera funzione sociale dell'arte si è capovolta. Al posto della sua fondazione sul rituale, <deve subentrare> la sua fondazione su di un'altra prassi: vale a dire, la sua fondazione sulla politica.*

VI.

«Potremmo rappresentare la storia dell'arte come confronto tra due polarità nell'opera d'arte stessa e riconoscere la storia del suo andamento negli alterni spostamenti d'importanza da un polo all'altro dell'opera d'arte. Questi

ne. Questa non solo permette, nel modo più immediato, la diffusione di massa delle opere cinematografiche, ma addirittura l'impone. Essa l'impone, poiché la produzione di un film è così costosa che un individuo che, ad esempio, potrebbe permettersi un quadro, non può più permettersi un film. Nel 1927 è stato calcolato che un grande film, per rendere qualcosa, avrebbe dovuto raggiungere un pubblico di nove milioni di persone. Con il film sonoro, però, si è verificato in prima istanza un movimento inverso; il suo pubblico era limitato all'interno dei confini linguistici. E ciò avveniva in contemporanea con l'accentuazione degli interessi nazionali da parte del fascismo. Ma più che registrare questo contraccolpo, che del resto è stato attenuato grazie al doppiaggio, è importante questo: prendere in considerazione la sua relazione con il fascismo. La contemporaneità dei due fenomeni si basa sulla crisi economica. Le uguali perturbazioni che, viste nel loro complesso, hanno portato al tentativo di mantenere stabili, con violenza manifesta, i rapporti di proprietà vigenti, hanno portato il capitale cinematografico minacciato dalla crisi a questo: forzare i lavori preparatori per il film sonoro. L'introduzione del film sonoro ha prodotto, quindi, una temporanea agevolazione. E, precisamente, non soltanto perché il film sonoro ha portato di nuovo le masse al cinema, ma anche per il motivo che esso ha reso solidali i nuovi capitali provenienti dall'industria elettrica con il capitale cinematografico. In questo modo il film sonoro, se considerato dall'esterno, ha promosso gli interessi nazionali, ma, se considerato dall'interno, ha internazionalizzato la produzione cinematografica ancor più che in precedenza.

due poli sono il suo valore culturale e il suo valore espositivo.⁴ La produzione artistica inizia con creazioni che sono al servizio «della magia». Di queste creazioni è importante «unicamente» che siano presenti, «ma non che» siano viste. L'alce che l'uomo dell'età della pietra ritrae sulle pareti della sua caverna è uno strumento magico «che egli solo casualmente espone di fronte ai suoi simili; al massimo è importante che lo vedano gli spiriti. Il valore culturale in quanto tale spinge addirittura a mantenere l'opera d'arte occultata: certe statue degli dei sono accessibili solo al prete nella cella, certe immagini di Madonna restano velate per quasi tutto l'anno, certe sculture nei duomi medievali non sono visibili per gli osservatori al livello del suolo. *Con l'emancipazione delle singole pratiche artistiche dal grembo del rituale crescono le opportunità per l'esposizione dei loro prodotti.* L'esponibilità di un busto di pietra, che può essere spostato a destra e a manca, è maggiore di quella di una statua degli dei, che ha il suo luogo stabile all'in-

⁴ Nell'estetica dell'idealismo questa polarità, il cui concetto della bellezza la include come indistinta (e coerentemente la esclude come distinta), non può arrivare a ottenere giustizia. In Hegel, tuttavia, essa si annuncia così chiaramente, per quanto ciò fosse possibile nei limiti dell'idealismo. «Già da tempo», si dice nelle *Lezioni sulla filosofia della storia*, «esistevano dipinti: la pietà ebbe ben presto bisogno di essi per la propria devozione, ma essa non necessitava di dipinti *belli*, questi per lei erano anzi persino di disturbo. Nel bel dipinto è presente anche un qualcosa di esteriore, ma nella misura in cui è bello, il suo spirito parla agli uomini; in quella devozione, però, è essenziale la relazione con una *cosa*, poiché essa è di per sé soltanto un intorpidimento, privo di spirito, dell'anima... L'arte bella è... sorta nella stessa Chiesa... quantunque... l'arte sia già uscita dal principio della Chiesa» (G. W. F. Hegel, *Werke*, IX, Berlin 1837, p. 414). Anche un passo delle *Lezioni sull'estetica* indica che Hegel qui ha avvertito un problema: «... noi siamo», si dice in queste *Lezioni*, «ben oltre il poter onorare in maniera divina e venerare le opere dell'arte, l'impressione che esse fanno è di tipo più riflessivo, e ciò che mediante esse viene eccitato in noi necessita di una pietra di paragone più alta» (G. W. F. Hegel, *Werke*, X, Berlin 1835, p. 14).

terno del tempio. L'esponibilità del dipinto su tavola è maggiore di quella del mosaico o dell'affresco che l'hanno preceduto. E se l'esponibilità di una messa forse non era di per sé minore di quella di una sinfonia, comunque la sinfonia nacque nel preciso momento in cui la sua esponibilità prometteva di divenire maggiore di quella della messa.

Con i diversi metodi di riproduzione tecnica dell'opera d'arte, la sua esponibilità è cresciuta in una misura così poderosa che lo spostamento quantitativo tra i suoi due poli si capovolge, similmente a quanto avvenuto in età preistorica, in una trasformazione qualitativa della sua natura. Infatti, come in età preistorica l'opera d'arte, in forza del peso assoluto riposto nel suo valore culturale, divenne in primo luogo uno strumento della magia che solo più tardi fu riconosciuto, in certo qual modo, come opera d'arte, così oggi l'opera d'arte, in forza del peso assoluto riposto nel suo valore espositivo, diviene una creazione con funzioni del tutto nuove, dalle quali quella di cui siamo consapevoli, l'artistica, spicca come quella che in futuro potrà essere riconosciuta come una funzione accessoria. Certo è che attualmente il film fornisce gli appigli più adatti a questo riconoscimento. «Ed è altrettanto certo che la portata storica di questa trasformazione funzionale dell'arte, che nel film si presenta nel modo più avanzato, permette non solo metodicamente, ma anche materialmente una sua comparazione con la preistoria dell'arte.

L'arte preistorica fissa, al servizio della magia, certe notazioni che servono alla prassi. E questo probabilmente sia come pratica di procedure magiche (già l'intagliare la figura di un antenato è un'operazione magica), sia anche come istruzione per queste stesse procedure (la figura dell'antenato mostra un atteggiamento rituale) e, infine,

anche in forma di oggetti di una magica contemplazione (guardare la figura di un antenato rafforza il potere magico di colui che guarda). Oggetti di tali notazioni erano offerti dall'uomo e dal suo ambiente ed erano riprodotti secondo le esigenze di una società la cui tecnica esiste soltanto fusa con il rituale. Naturalmente questa tecnica, se paragonata a quella delle macchine, è arretrata. Ma per la considerazione dialettica non è questo l'importante. L'importante, per essa, riguarda la tendenziale differenza tra quella tecnica e la nostra, differenza che consiste nel fatto che la prima tecnica impiega il più possibile l'uomo, la seconda invece il meno possibile. La prodezza tecnica della prima tecnica è in certo qual modo il sacrificio umano, quella della seconda si colloca sulla linea degli aerei telecomandabili che non richiedono alcun equipaggio. «Una volta per tutte»⁵ vale per la prima tecnica (trattandosi di una colpa irreparabile o della vittima sacrificale eternamente supplente). «Una volta non conta»⁶ vale per la seconda (essa ha a che fare con l'esperimento e con la sua instancabile variazione della disposizione sperimentale). L'origine della seconda tecnica è da cercare là dove l'uomo per la prima volta e con inconsapevole astuzia si è accinto a prendere distanza dalla natura. Essa sta, in altre parole, nel gioco.

Serietà e gioco, rigore e non vincolatività si presentano incrociati in ogni opera d'arte, anche se in gradazioni assai variabili. Così è già detto che l'arte è legata alla seconda come alla prima tecnica. Tuttavia occorre notare che il «dominio sulla natura» definisce lo scopo della seconda tecnica solo in un modo sommamente contestabi-

⁵ [L'inserimento delle virgolette è dei curatori].

⁶ [L'inserimento delle virgolette è dei curatori].

le; lo definisce dal punto di vista della prima tecnica. La prima ha effettivamente mirato al dominio sulla natura; la seconda, invece, un gioco armonico tra la natura e l'umanità. La funzione socialmente decisiva dell'arte attuale sta nell'esercitarsi in questo gioco armonico. Ciò vale in particolar modo per il cinema. » *Il cinema serve a esercitare l'uomo in quelle appercezioni e reazioni determinate dal rapporto con un'apparecchiatura, il cui ruolo nella sua vita aumenta quasi quotidianamente.* « Il rapporto con quest'apparecchiatura gli insegna, al contempo, che l'assoggettamento al suo servizio farà posto alla liberazione attraverso di essa, quando la costituzione dell'umanità si sarà adattata alle nuove forze produttive che la seconda tecnica ha dischiuso⁷. »

⁷ Lo scopo delle rivoluzioni è accelerare questo adattamento. Le rivoluzioni sono innervazioni del collettivo: più precisamente, tentativi d'innervazione del nuovo collettivo, storicamente inedito, che ha nella seconda tecnica i suoi organi. Questa seconda tecnica è un sistema nel quale il padroneggiamento delle forze elementari della società rappresenta il presupposto per il gioco con quelle naturali. Ebbene, come un bambino, quando impara ad afferrare, tende la mano tanto verso la luna quanto verso una palla, così l'umanità, nei suoi tentativi d'innervazione, prende in considerazione, accanto a scopi afferrabili, anche quegli scopi che per ora sono utopici. Infatti, non è certo solo la seconda tecnica che, nelle rivoluzioni, annuncia alla società le proprie pretese. Appunto perché questa seconda tecnica mira anzitutto alla progressiva liberazione dell'uomo dalla schiavitù del lavoro, l'individuo, dall'altro lato, vede a un tratto che il proprio spazio di gioco si è espanso indeterminatamente. In questo spazio di gioco egli non è ancora informato su nulla. Ma in esso egli annuncia le proprie pretese. Quanto più il collettivo, infatti, fa propria la sua seconda tecnica, tanto più diviene percepibile, per gli individui che ne fanno parte, quanto poco finora era toccato a loro, in balia della prima tecnica, il proprio. In altre parole, ad avanzare le proprie pretese è il singolo uomo emancipatosi mediante la liquidazione della prima tecnica. La seconda tecnica non ha messo al sicuro le sue prime conquiste rivoluzionarie fino a che le questioni vitali dell'individuo diffuse attraverso la prima – amore e morte – non spingano di nuovo verso una soluzione. L'opera di Fourier è il primo documento storico di questa pretesa. »

VII.

Nella fotografia il valore espositivo inizia a far arretrare, su tutta la linea, il valore culturale. Ma questo non indietreggia senza opporre resistenza. Occupa un'ultima trincea, ed essa è il volto umano. Non a caso il ritratto è al centro della prima fotografia. Nel culto del ricordo dei cari lontani o estinti il valore culturale dell'immagine trova un ultimo rifugio. Nella fuggevole espressione di un viso umano l'aura fa un cenno, per l'ultima volta, dalle prime fotografie. È questo ciò che ne costituisce la malinconica e incomparabile bellezza. Ma laddove l'uomo si ritira dalla fotografia, allora per la prima volta il valore espositivo si oppone, come superiore, al valore culturale. Nell'aver dato a questo processo il suo proprio luogo sta l'incomparabile importanza di Atget, che intorno al 1900 ha fissato le strade parigine in vedute deserte. Ben a ragione si è detto di lui che le ha fotografate come una scena del crimine. Anche la scena del crimine è deserta. È per gli indizi che viene fotografata. Con Atget gli scatti fotografici iniziano a diventare corpi del reato nel processo storico. Questo costituisce il loro nascosto significato politico. Essi rivendicano già una ricezione in un senso determinato. Non è più loro adeguata una contemplazione liberamente fluttuante. Inquietano l'osservatore; ed egli lo sente: per arrivare a essi deve cercare un determinato percorso. Segnavia, al contempo, sono predisposti per lui dai giornali illustrati. Veri o falsi – poco importa. In essi la didascalia è diventata per la prima volta obbligatoria. Ed è chiaro che essa ha tutt'altro carattere rispetto al titolo di un dipinto. Le direttive che l'osservatore delle immagini nel periodico illustrato ottiene attraverso la didascalia, divengono, poco dopo, ancora più precise e im-

perative nel film, dove la comprensione di ogni singola immagine appare prescritta dalla successione di tutte quelle precedenti.

VIII⁸.

«I Greci conoscevano soltanto due procedimenti di riproduzione tecnica delle opere d'arte: la fusione e il conio. Bronzi, terrecotte e monete erano le uniche opere d'arte che potevano essere prodotte da loro su larga scala. Tutte le restanti erano uniche e non tecnicamente riproducibili. *Per questo motivo* dovevano essere fatte per l'eternità. *I Greci erano destinati a produrre valori di eternità dal livello della loro tecnica.* A questa circostanza essi devono il loro posto di eccellenza nella storia dell'arte, rispetto alla quale i posterì possono determinare la propria posizione. Non c'è dubbio che la nostra si trova al polo opposto rispetto a quella dei Greci. Mai in precedenza le opere d'arte sono state tecnicamente riproducibili in così grande misura e in una così vasta estensione come oggi. Nel cinema noi abbiamo una forma il cui carattere artistico per la prima volta viene interamente determinato dalla propria riproducibilità. Sarebbe vano confrontare questa forma, nei suoi dettagli, con l'arte greca. In un punto preciso, però, ciò è tuttavia istruttivo. Con il cinema, infatti, per l'opera d'arte è divenuta decisiva una qualità che i Greci le avrebbero accordato solo in ultima istanza o che avrebbero considerato come la sua qualità

⁸ [I primi tre periodi del capitolo VIII nella terza versione sono inseriti nel capitolo I; la parte restante del presente capitolo VIII è assente nella terza versione].

più inessenziale. Si tratta della sua capacità di miglioramento. Il film finito è tutt'altro che una creazione *di getto*; esso è montato a partire da moltissime immagini e sequenze d'immagini, tra le quali il montatore può scegliere – immagini che del resto erano state migliorabili a piacere dall'inizio della sequenza delle riprese fino al risultato definitivo. Per produrre il suo *Opinion publique*, che è lungo 3000 metri, Chaplin ne ha fatti girare 125 000. *Il film è dunque l'opera d'arte più capace di miglioramento. E questa sua capacità di miglioramento è in connessione con la sua radicale rinuncia al valore di eternità.* Questo risulta dalla controprova: per i Greci, la cui arte aveva bisogno della produzione di valori di eternità, alla sommità delle arti stava la meno suscettibile di miglioramento ovvero la scultura, le cui creazioni sono letteralmente tutte d'un pezzo. La decadenza della scultura nell'epoca dell'opera d'arte montabile è ineluttabile.»

IX.

La contesa tra la pittura e la fotografia, disputata nel corso del XIX secolo in merito al valore artistico dei loro prodotti, risulta oggi errata e confusa. Ciò, però, non contraddice il suo significato, potrebbe anzi sottolinearlo ancora di più. Di fatto questa contesa era l'espressione di un rivolgimento di portata storica mondiale, che era ignoto come tale ad entrambi i contendenti. Quando l'epoca della sua riproducibilità tecnica distaccò l'arte dal suo fondamento culturale, si estinse per sempre l'apparenza della sua autonomia. Ma la trasformazione funzionale dell'arte, che con ciò si produceva, cadeva al di fuori del campo visivo

del secolo. E anche al XX, che ha vissuto lo sviluppo del cinema, è a lungo sfuggita.

Come già in precedenza, molto inutile acume era stato rivolto alla soluzione della questione se la fotografia fosse un'arte – senza essersi posti la questione preliminare: se con l'invenzione della fotografia non si fosse trasformato il carattere complessivo dell'arte – analogamente i teorici del film assunsero subito una formulazione della questione parimenti affrettata. Ma le difficoltà che la fotografia aveva procurato all'estetica tradizionale erano un gioco per bambini rispetto a quelle con cui l'attendeva il film. Da qui la cieca brutalità che contraddistingue gli inizi della teoria del film. Così, ad esempio, Abel Gance paragona il film ai geroglifici: «Per un prodigioso balzo all'indietro, eccoci ritornati al piano d'espressione degli Egizi... Il linguaggio delle immagini non è ancora messo a punto perché i nostri occhi non sono ancora fatti per esse. Non c'è ancora abbastanza rispetto, *culto* per ciò che esse esprimono»⁹. Scrive invece Séverin-Mars: «Quale arte ha avuto un sogno più alto, più poetico e, al contempo, più reale? Così considerato il cinematografo dovrebbe divenire un mezzo d'espressione del tutto eccezionale, e nella sua atmosfera non si dovrebbero muovere se non personaggi di mentalità superiore e nei momenti più perfetti e più misteriosi del corso della loro vita»¹⁰. È molto istruttivo vedere come lo sforzo di aggiudicare il film all'«arte» costringa questi teorici a voler vedere in esso, con mancanza di riguardo senza pari, elementi culturali. Eppure, al tempo in cui queste speculazioni venivano pubblicate, erano già disponibili opere come *L'opinion publique* e *La ruée vers l'or*. Ciò non

⁹ Gance, *Le temps de l'image est venu!* cit., p. 101.

¹⁰ Séverin-Mars, citato da Gance, *Le temps de l'image est venu!* cit., p. 100.

impedisce ad Abel Gance di tirare in ballo il confronto con i geroglifici, e Séverin-Mars parla del film come si potrebbe parlare dei dipinti del Beato Angelico. È significativo che ancora oggi autori particolarmente reazionari cerchino il significato del film nella stessa direzione e se non proprio nel sacrale, certamente nel soprannaturale. In occasione della trasposizione filmica ad opera di Reinhardt del *Sogno di una notte di mezza estate*, Werfel osserva che è indubbiamente la sterile copia del mondo esterno, con le sue strade, interni, stazioni, ristoranti, auto e spiagge, ad aver finora ostacolato l'ascesa del film nel regno dell'arte. «Il film non ha ancora colto il suo vero senso, le sue reali possibilità... Esse consistono nella sua straordinaria capacità di portare ad espressione, con mezzi naturali e con incomparabile capacità persuasiva, il fatato, il meraviglioso, il sovranaturale»¹¹.

X.

«C'è una modalità di riproduzione che la fotografia destina a un dipinto, e un'altra che essa destina a un procedimento che ha luogo nello studio cinematografico. Nel primo caso, il riprodotto è un'opera d'arte, mentre non lo è la sua produzione. La prestazione del cameraman all'obiettivo, infatti, crea tanto poco un'opera d'arte quanto la crea quella del direttore di un'orchestra sinfonica; essa crea nel migliore dei casi una prestazione artistica. Diversamente, nel caso della ripresa nello studio cinematografico. Già il riprodotto non è, qui, un'opera d'arte e altrettanto poco lo

¹¹ F. Werfel, *Ein Sommernachtstraum. Ein Film von Shakespeare und Reinhardt*, in «Neues Wiener Journal», citato da Lu, 15 novembre 1935.

è la riproduzione. Qui l'opera d'arte nasce soltanto in ragione del montaggio. Di un montaggio, in cui ogni singolo elemento è la riproduzione di un processo che di per sé non è un'opera d'arte, né ne produce una nella fotografia. Che cosa sono questi processi riprodotti nel film, giacché non sono affatto opere d'arte?

La risposta deve venire dalla peculiare prestazione artistica dell'attore cinematografico. Dall'attore teatrale lo distingue il fatto che la sua prestazione artistica, nella sua forma originale, in cui essa sta a fondamento della riproduzione, non si svolge di fronte a un pubblico qualsiasi, ma di fronte a una commissione di esperti i quali, in quanto direttore di produzione, regista, cameraman, fonico, tecnico delle luci eccetera, possono trovarsi in ogni momento nella situazione di intervenire nella sua prestazione artistica. E questo è un indizio socialmente assai importante. L'intervento di una commissione competente in una prestazione artistica è, infatti, caratteristico della prestazione sportiva e, in un senso più ampio, del test di prestazione in generale. Di fatto un tale intervento determina completamente il processo della produzione filmica. Molte scene, com'è noto, sono girate in più varianti. Un grido d'aiuto, ad esempio, può essere registrato in diverse versioni. Tra queste il montatore deve poi fare una scelta; egli stabilisce per così dire un record tra di esse. Un avvenimento rappresentato in uno studio di riprese si differenzia, dunque, dal suo corrispondente reale tanto quanto il lancio di un disco in una competizione su un campo sportivo è diverso dal lancio del medesimo disco, nello stesso luogo alla medesima distanza, qualora avvenisse per uccidere un uomo. Il primo sarebbe un test di prestazione, il secondo no.

Ora il test di prestazione dell'attore cinematografico è senza dubbio qualcosa di assolutamente peculiare. In che cosa consiste? Consiste nel superamento di una certa barriera che costringe il valore sociale dei test di prestazione entro confini angusti. Non ci si riferisce qui alla prestazione sportiva, ma alla prestazione nel test meccanizzato. In un certo qual modo, lo sportivo conosce solo quello naturale. Egli si misura con compiti che offre la natura, non con quelli di un'apparecchiatura – tranne che in qualche caso eccezionale, come quello di Nurmi¹², di cui si diceva che corresse contro l'orologio. Nel frattempo il processo lavorativo, in particolare da quando è stato regolato dalla catena di montaggio, è quotidianamente all'origine d'innunerevoli prove con un test meccanizzato. Queste prove hanno luogo di nascosto: chi non le supera viene escluso dal processo lavorativo. Esse, però, hanno luogo anche apertamente: negli istituti per gli esami di qualifica professionale. In entrambi i casi si urta contro la barriera sopra menzionata.

Queste prove, infatti, a differenza di quelle sportive, non sono esponibili come si vorrebbe. Ed è precisamente questo il punto in cui interviene il cinema. *Il cinema rende esponibile il test di prestazione, facendo della stessa esponibilità della prestazione un test.* L'attore cinematografico non recita, infatti, di fronte a un pubblico, ma di fronte a un'apparecchiatura. Il capo-operatore sta esattamente nella posizione in cui sta l'esaminatore nella prova di qualifica. Recitare alla luce dei riflettori e al contempo soddisfare le condizioni del microfono è un test di prestazione di primo rango. Esibire ciò significa mantenere la propria

¹² [L'atleta finlandese Paavo Johannes Nurmi (Turku, 13 giugno 1897 - Helsinki, 2 ottobre 1973) vinse nove medaglie d'oro olimpiche e tre d'argento tra il 1920 e il 1928].

umanità al cospetto dell'apparecchiatura. L'interesse per questa prestazione è gigantesco. Poiché è un'apparecchiatura ciò di fronte a cui, negli uffici e nelle fabbriche, il maggior numero dei cittadini deve alienarsi dalla propria umanità per la durata della giornata lavorativa. La sera le medesime masse riempiono i cinema, per provare come l'attore cinematografico si prende per loro la rivincita, non solo affermando la *propria* umanità (o ciò che così appare loro) di fronte all'apparecchiatura, ma anche mettendo quest'ultima al servizio del proprio trionfo.»

XI.

Nel film importa assai meno che l'interprete rappresenti un altro dinanzi al pubblico, del fatto che egli rappresenta se stesso dinanzi all'apparecchiatura. Pirandello è stato uno dei primi ad aver percepito questa trasformazione dell'attore mediante il test di prestazione. Le osservazioni su questo tema che egli fa nel romanzo *Si gira*, sono solo di poco pregiudicate dal fatto di limitarsi a dare rilievo al lato negativo della cosa. E ancora meno le pregiudica il fatto di riferirsi solo al film muto. Il film sonoro, infatti, non ha modificato niente di fondamentale rispetto a questa cosa. Resta decisivo che si recita per un'apparecchiatura – o, nel caso del film sonoro, per due. «Gli attori cinematografici – scrive Pirandello – si sentono come in esilio. In esilio, non soltanto dal palcoscenico, ma quasi anche da se stessi. Avvertono confusamente, con un senso smanioso, indefinibile di vuoto, anzi di vôtamento, che il loro corpo è quasi sottratto, soppresso, privato della sua realtà, del suo respiro, della sua voce, del rumore ch'esso produce movendosi, per diventare soltanto un'immagine muta, che trèmola per un

momento su lo schermo e scompare in silenzio, d'un tratto, come un'ombra inconsistente, giuoco d'illusione su uno squallido pezzo di tela... Pensa la macchinetta alla rappresentazione davanti al pubblico, con le loro ombre; ed essi debbono contentarsi di rappresentare solo davanti a lei»¹³. Si può definire il medesimo stato di cose come segue: per la prima volta – ed è questa l'opera del film – l'uomo si trova nella condizione di dover sì agire con tutta la propria persona in carne e ossa, ma rinunciando alla propria aura. L'aura, infatti, è legata al proprio Qui e Ora. Di essa non c'è copia alcuna. L'aura, che sulla scena circonda Macbeth, non può essere distaccata da quella che, per il pubblico in carne e ossa, avvolge l'attore che lo interpreta. Ma ciò che è caratteristico della ripresa nello studio cinematografico consiste nel fatto che essa colloca, al posto del pubblico, l'apparecchiatura. In questo modo, l'aura attorno a colui che interpreta deve cadere – e con ciò, nel contempo, anche quella attorno a colui che è interpretato.

Che proprio un drammaturgo come Pirandello, nella caratterizzazione dell'attore cinematografico, involontariamente tocchi il fondamento della crisi che vediamo colpire il teatro, non è sorprendente. All'opera d'arte interamente investita dalla riproduzione tecnica, e anzi – come il film – da essa risultante, niente si oppone più decisamente del teatro. Ogni più attenta osservazione lo conferma. Osservatori competenti hanno da lungo tempo riconosciuto che nella recitazione cinematografica «i migliori effetti si ottengono quasi sempre “recitando” il meno possibile... L'ultimo svi-

¹³ L. Pirandello, *On tourne*, citato da L. Pierre-Quint, *Signification du Cinéma*, in «L'art cinématographique», Paris 1916. [Si riporta qui l'originale italiano tratto da L. Pirandello, *Si gira...*, Garzanti, Milano 1993, p. 72; seguendo Benjamin, si omette, senza indicarlo, un passo presente nel testo originale].

luppo» Arnheim, nel 1932, lo vede nel «trattare l'attore come un accessorio di scena che si sceglie per le sue caratteristiche... e si impiega al posto giusto»¹⁴. A ciò è strettamente connesso qualcos'altro. *L'attore che recita sulla scena si cala in un ruolo. All'interprete cinematografico ciò è molto spesso negato*. La sua prestazione non è per niente unitaria, bensì composta da molte prestazioni singole. Accanto a considerazioni casuali relative all'affitto dello studio, alla disponibilità dei partner, all'allestimento e via dicendo, sono le necessità elementari del macchinario a scomporre l'interpretazione dell'attore in una serie di episodi montabili. Si tratta an-

¹⁴ R. Arnheim, *Film als Kunst*, Berlin 1932, pp. 176-7. Certi particolari, apparentemente accessori, con cui il regista cinematografico si allontana dalle pratiche di scena, assumono in questo contesto un interesse maggiore. Come il tentativo di lasciar recitare l'interprete senza trucco, che, tra gli altri, ha praticato Dreyer in *Giovanna d'Arco*. Questi ha impiegato mesi solo per trovare i quaranta interpreti da cui è composto il tribunale dell'inquisizione. La ricerca di questi interpreti era simile a quella di accessori difficilmente reperibili. Dreyer impiegò il massimo sforzo nell'evitare somiglianze di età, statura e fisionomia tra questi interpreti (cfr. M. Schulz, *Le maquillage*, in «L'art cinématographique», Paris 1929, VI, pp. 65-6). Se l'attore diviene un accessorio, allo stesso modo, non di rado, l'accessorio funge da attore. In ogni caso non è affatto inconsueto che il film si trovi nella situazione di conferire un ruolo all'accessorio. Invece di prendere esempi qualsiasi da una serie infinita, fermiamoci a uno di particolare forza probante. Un orologio in funzione sulla scena avrà sempre un effetto fastidioso. Il suo ruolo, quello di misurare il tempo, non può essergli accordato sulla scena. Il tempo astronomico, anche in una *pièce* naturalistica, colliderebbe con il tempo scenico. In queste circostanze è sommamente caratteristico del film il fatto che, secondo le opportunità, può ricorrere senz'altro a una misurazione del tempo mediante l'orologio. Da ciò si può comprendere più chiaramente che in altri modi come, in certe circostanze, ogni singolo accessorio possa assumere, nel film, funzioni decisive. C'è solo un passo da qui alla definizione di Pudovkin, secondo la quale «l'interpretazione dell'attore, la quale è collegata a un oggetto ed è costruita su di esso ... è sempre uno dei metodi più potenti della creazione filmica» (V. Pudovkin, *Filmregie und Filmmanuskript*, Berlin 1928, p. 126). Così il film è il primo mezzo artistico a essere in condizione di mostrare come la materia reciti insieme all'uomo. Perciò, esso può essere uno strumento eccellente per la rappresentazione materialistica.

zitutto dell'illuminazione, la cui installazione costringe a suddividere la rappresentazione di un processo, che sullo schermo appare come un decorso rapido e unitario, in una serie di singole riprese, che nello studio, in certe circostanze, sono distribuite nell'arco di ore. Per tacere di montaggi più evidenti. Così, un salto dalla finestra può essere girato in studio nella forma di un salto dall'impalcatura, mentre la fuga che segue può all'occasione essere girata settimane dopo, durante una ripresa in esterno. Del resto è facile immaginare casi ancora più paradossali. All'interprete può essere richiesto di trasalire dopo che bussano alla porta. Può darsi che questo sussulto non sia riuscito nel modo desiderato. Allora il regista, una volta che l'interprete è di nuovo nello studio, può ricorrere all'espedito di far sparare, a sua insaputa, un colpo alle sue spalle. Lo spavento dell'interprete in questo istante può essere ripreso e montato nel film. Niente mostra più drasticamente come l'arte sia fuoriuscita dal regno della «bella apparenza» che a lungo è valso come l'unico in cui essa potesse prosperare¹⁵.

¹⁵ Il significato della bella apparenza trova il proprio fondamento nell'epoca della percezione auratica che volge alla propria fine. La teoria estetica in ciò competente ha ottenuto la sua più esplicita elaborazione con Hegel, per il quale la bellezza è «manifestazione dello spirito nella sua forma sensibile immediata... creata dallo spirito come a esso adeguata» (Hegel, *Werke* cit., Berlin 1837, x, 2, p. 121). Cionondimeno, già questa elaborazione reca con sé tratti epigonali. La formula di Hegel, secondo la quale l'arte «toglie via la parvenza e l'inganno di questo mondo cattivo ed effimero» dal «contenuto vero dei fenomeni» (*ibid.*, x, 1, p. 13), si è già staccata dal tradizionale fondamento esperienziale di questa dottrina. L'aura è questo fondamento esperienziale. Di contro, la bella apparenza come realtà auratica pervade completamente l'opera goethiana. Mignon, Ottilia ed Elena prendono parte a questa realtà. «Non l'involucro né l'oggetto velato è il bello, questo è piuttosto l'oggetto *nel* suo involucro» – questa è la quintessenza della concezione goethiana, così come di quella classica, dell'arte. Il suo declino suggerisce doppiamente di volgere indietro lo sguardo verso la sua origine. Essa consiste nella mimesis come il fenomeno originario di ogni attività artistica. Il soggetto che imita fa quello che

XII.

«*Nella rappresentazione dell'uomo mediante l'apparecchiatura il suo estraniamento da sé ha esperito un'utilizzazione sommamente produttiva. Si può comprendere que-*

fa solo in apparenza. E certamente la più antica imitazione conosce un'unica materia a cui dà forma: ovvero il corpo stesso di colui che imita. Danza e linguaggio, gestualità corporea e labiale sono le primissime manifestazioni della mimesis. Colui che imita rende apparente il proprio oggetto. Detto altrimenti: gioca a essere quell'oggetto. E con ciò ci s'imbatte in quella polarità che agisce nella mimesis. Nella mimesis sono sopiti, ripiegati l'uno nell'altro come cotiledoni, entrambi i lati dell'arte: apparenza e gioco. Per questa polarità il dialettico può mostrare interesse solo se svolge un ruolo storico. Come avviene proprio in questo caso. E questo ruolo è appunto determinato dal contrasto storico-mondiale tra la prima e la seconda tecnica. L'apparenza, infatti, è lo schema più affilato, e con ciò più resistente, di tutti i procedimenti magici della prima tecnica, e il gioco è la riserva inesauribile di tutti i procedimenti sperimentali della seconda. Né il concetto di apparenza né quello di gioco sono estranei all'estetica tradizionale; e nella misura in cui la coppia di concetti formata da valore culturale e valore espositivo è trasformata nella coppia di concetti succitata, essa non dice nulla di nuovo. Ma la cosa cambia in un batter d'occhio non appena questi concetti perdono la loro indifferenza nei confronti della storia. In questo modo essi portano a un esame pratico. Il che significa: ciò che si accompagna al deperimento dell'apparenza, al decadimento dell'aura nelle opere dell'arte, è un enorme guadagno quanto a spazio di gioco. Con il film si è aperto lo spazio di gioco più vasto. In esso il momento dell'apparenza è completamente indietreggiato a favore del momento del gioco. Le posizioni che la fotografia aveva conquistato nei confronti del valore culturale si sono, così, enormemente rafforzate. Nel film il momento dell'apparenza ha ceduto il posto al momento del gioco, che è alleato della seconda tecnica. Ramuz ha brevemente considerato quest'alleanza con una formulazione che, sotto l'apparenza di una metafora, incontra la cosa stessa. Dice Ramuz: «Attualmente assistiamo a un processo affascinante. Le diverse scienze, che sino ad ora hanno lavorato ognuna per sé e nel proprio ambito, iniziano a convergere in merito al proprio oggetto e a unificarsi in una sola scienza: chimica, fisica e meccanica si intrecciano. È come se oggi osservassimo come testimoni oculari il completamento, enormemente accelerato, di un puzzle, nel quale la sistemazione dei primi pezzi ha richiesto molti millenni, mentre gli ultimi, per via del loro contorno, sono sul punto, con meraviglia dei presenti, di combaciare l'un con l'altro come da sé» (C.-F. Ramuz, *Paysan, Nature*, in «Mesure», ottobre 1935, 4). In queste parole trova espressione il momento del gioco proprio della seconda tecnica, con cui si rafforza quello dell'arte.»

st'utilizzazione dal fatto che» lo sconcerto dell'interprete di fronte all'apparecchiatura, quale lo descrive Pirandello, è, di per sé, dello stesso tipo dello sconcerto dell'uomo di fronte alla propria immagine nello specchio «con la quale i romantici amavano indugiare». Ora, però, quest'immagine allo specchio è separabile da lui, è divenuta trasportabile. E dove viene trasportata? Di fronte «alla massa»¹⁶. La consapevolezza di ciò «naturalmente» non abbandona neppure per un istante l'interprete cinematografico. Mentre sta di fronte all'apparecchiatura, lui sa di avere a che fare, in ultima istanza, con «la massa». «È questa massa che lo controllerà. E proprio questa non è visibile, non è ancora presente, mentre egli svolge la prestazione artistica che essa controllerà. L'autorità di tale controllo è accresciuta mediante quell'invisibilità. Certo, non si deve dimenticare che la valorizzazione politica di tale controllo avverrà solo quando il film si sarà liberato delle catene del proprio sfruttamen-

¹⁶ La qui constatabile trasformazione della modalità espositiva, dovuta alla tecnica di riproduzione, si fa notare anche in politica. *Si può comprendere la crisi delle democrazie come una crisi delle condizioni di esposizione «dell'uomo politico»*. Le democrazie espongono «l'uomo politico» in modo immediato, nella sua persona, e precisamente lo espongono ai rappresentanti. Il parlamento è il suo pubblico. Con le innovazioni dell'apparecchiatura di registrazione, che permette all'oratore, durante il discorso, di rendersi udibile a un'illimitata moltitudine e, poco dopo, di rendersi visibile a un'illimitata moltitudine, l'esposizione «dell'uomo politico» di fronte a questa apparecchiatura di registrazione passa in primo piano. Ciò svuota i parlamenti nello stesso tempo in cui svuota i teatri. La radio e il film trasformano non solo la funzione dell'interprete professionista ma, altrettanto, la funzione di colui che, come fa «l'uomo politico», interpreta se stesso di fronte ad essi. La direzione di questa trasformazione è uguale nell'attore cinematografico e nel «politico», malgrado i loro diversi compiti specifici. Essa aspira all'esposizione di prestazioni sottoponibili a prove, anzi di prestazioni accettabili in determinate condizioni sociali, come lo sport ne aveva pretese in certe condizioni naturali. Questo produce una nuova selezione, una selezione di fronte all'apparecchiatura, il cui risultato sono il campione, la star e il dittatore.

to capitalistico. Attraverso il capitale cinematografico, infatti, le opportunità rivoluzionarie di questo controllo vengono trasformate in controrivoluzionarie. Il culto della star «da esso» promosso conserva «non solo» quell'incanto della personalità che già da molto tempo consiste nel marcio splendore del suo carattere di merce, «ma il suo complemento, il culto del pubblico, favorisce al contempo l'indole corrotta della massa che il fascismo cerca di sostituire alla coscienza di classe»¹⁷.

¹⁷ La coscienza di classe proletaria, che è la più illuminata, trasforma, tra l'altro, in modo fondamentale la struttura della massa proletaria. Il proletariato dotato di una coscienza di classe forma una massa compatta solo dall'esterno, nella rappresentazione dei suoi sopraffattori. Nel momento in cui esso intraprende la propria lotta di liberazione, la sua massa apparentemente compatta, in verità, si è già sciolta. Smette di stare sotto il dominio delle mere reazioni; passa all'azione. Lo scioglimento della massa proletaria è opera della solidarietà. Nella solidarietà della lotta di classe proletaria è abolita la morta contrapposizione a-dialettica tra individuo e massa; essa, per i compagni, non esiste. Per quanto la massa sia decisiva per il capo rivoluzionario, la sua più grande prestazione non consiste nel fatto di trascinare le masse verso di sé, ma nel fatto di lasciarsi sempre di più includere nelle masse, così da essere sempre di più, per esse, uno dei centomila. La lotta di classe scioglie la massa compatta del proletariato; proprio la stessa lotta di classe, d'altra parte, comprime quella dei piccolo-borghesi. La massa impenetrabile e compatta, che Le Bon e altri hanno preso a oggetto della loro «psicologia di massa», è quella piccolo-borghese. La piccola borghesia non è una classe; essa è, di fatto, soltanto massa, e precisamente una massa tanto compatta, quanto più grande è la pressione a cui essa è esposta tra le due classi rivali della borghesia e del proletariato. In *questa* massa, effettivamente, è determinante il momento emozionale di cui tratta la psicologia di massa. Ma proprio mediante ciò questa massa compatta costituisce l'opposto dei quadri proletari che obbediscono a una *ratio* collettiva. In *questa* massa, effettivamente, è determinante il momento reattivo di cui tratta la psicologia di massa. Ma proprio mediante ciò questa massa compatta, con le sue improvvise reazioni, costituisce l'opposto dei quadri del proletariato, con le loro azioni, che sono organizzate secondo un incarico, sia esso il più momentaneo. Così le manifestazioni della massa compatta, senza eccezioni, portano sempre con sé un aspetto panico – sia che esse si esprimano con l'entusiasmo bellico, con l'odio verso gli ebrei, o con l'istinto di autoconservazione. Una volta chiarita la differenza tra la massa compatta, ovvero quella piccolo-borghese, e la massa dotata di una coscienza di

XIII.

Dalla tecnica del film, proprio come da quella dello sport, dipende il fatto che alle prestazioni da loro esibite ognuno assiste come semi-specialista. Per aprirsi alla comprensione di questo stato di fatto, basta aver udito anche una sola volta un gruppo di giovani strilloni che, appoggiati alle loro biciclette, discutono i risultati di una corsa ciclistica. «Per quanto riguarda il film, il cinegiornale dimostra, chiaro e tondo, che ognuno si può trovare nella situazione di essere filmato. Ma questa possibilità non basta.» *Ogni uomo oggi ha diritto a essere filmato.* Uno sguardo alla situazione storica odierna della letteratura spiega questa pretesa nel migliore dei modi.

Nella letteratura, per secoli, le cose stavano in modo tale che di contro a un esiguo numero di scrittori c'era un

classe, ovvero quella proletaria, è palese anche il suo significato operativo. Detto esplicitamente, mai questa distinzione si giustifica meglio che in quei casi, nient'affatto rari, in cui ciò che in origine era un atto violento di una massa compatta è divenuto, in seguito a una situazione rivoluzionaria, forse già nel giro di un secondo, l'azione rivoluzionaria di una classe. La caratteristica di simili processi realmente storici consiste nel fatto che la reazione di una massa compatta provoca in se stessa uno scossone che la scioglie e le permette di trasformarsi intimamente in un'unione di compagni dotati di coscienza di classe. Ciò che un tale processo concreto contiene entro una serratissima scadenza non è altro che ciò che nel linguaggio dei tattici comunisti si chiama «la conquista della piccola borghesia». Al chiarimento di questo processo questi stessi tattici sono interessati anche in un altro senso. Senza dubbio, un'ambigua concezione della massa, un rinvio non vincolante al suo stato d'animo, quale è stato consueto nella stampa rivoluzionaria della Germania, ha promosso, infatti, delle illusioni che sono divenute fatali per il proletariato tedesco. Il fascismo, di contro, ha utilizzato queste leggi – le abbia comprese o no – in modo eccellente. Esso sa che più sono compatte le masse che raduna, maggiori saranno le possibilità che gli istinti controrivoluzionari della piccola borghesia determinino le reazioni di tali masse. Il proletariato da parte sua prepara, però, una società in cui non saranno più disponibili le condizioni oggettive, né quelle soggettive, per la formazione di masse.»

numero più che centuplicato di lettori. Verso la fine del secolo scorso sopravvenne un cambiamento. Con la crescente espansione della stampa, che mise a disposizione dei lettori sempre nuovi organi politici, religiosi, scientifici, professionali, locali, una parte sempre più grande di lettori finì – inizialmente per caso – nel novero degli scrittori. La stampa quotidiana iniziò ad aprire ai lettori la propria «cassetta delle lettere», così che oggi non c'è un europeo inserito nel processo lavorativo che, in linea di massima, non possa da qualche parte trovare l'opportunità per la pubblicazione di un'esperienza lavorativa, di un reclamo, di un reportage o cose simili. Con ciò, la distinzione tra autore e pubblico è sul punto di perdere il suo carattere fondamentale. Diviene una distinzione funzionale, che procede, in un modo o nell'altro, di caso in caso. Il lettore è ognora pronto a divenire uno scrittore. In quanto esperto, quale è bene o male dovuto divenire all'interno di un processo lavorativo estremamente specializzato – fosse anche esperto di una mansione insignificante –, egli conquista un accesso all'essere autore. Il lavoro stesso prende la parola. E la sua esposizione nella parola costituisce una parte del saper fare necessaria al suo esercizio. La competenza letteraria non si fonda più sulla formazione specializzata, ma su quella politecnica, e diviene così bene comune.

Tutto questo può essere senz'altro applicato al film, in cui si compiono nel giro di un decennio quegli spostamenti che nella letteratura hanno impiegato secoli. Nella prassi del film – anzitutto di quello russo – questo spostamento si è, infatti, qua e là già realizzato. Una parte degli interpreti che si trovano nel film russo non sono interpreti nel nostro senso, ma persone che interpretano *se stesse* – e precisamente, in primo luogo, all'interno del loro proces-

so lavorativo. Nell'Europa occidentale lo sfruttamento capitalistico del film proibisce di prendere in considerazione la pretesa legittima dell'uomo d'oggi ad essere riprodotto. «Del resto questa considerazione la proibisce anche la disoccupazione, la quale esclude grandi masse dalla produzione, nel cui processo lavorativo essi avrebbero in primo luogo il loro diritto all'essere riprodotti». In queste condizioni, l'industria del film ha tutto l'interesse a pungolare la partecipazione delle masse attraverso rappresentazioni illusorie e ambigue speculazioni. «A questo scopo essa ha messo in moto un immenso apparato pubblicitario: ha posto al proprio servizio la carriera e la vita amorosa delle star, ha organizzato plebisciti, ha indetto concorsi di bellezza. Tutto questo, allo scopo di deviare su una via corrotta l'originario e legittimo interesse delle masse nei confronti del film – un interesse della conoscenza di sé e, con ciò, anche della conoscenza di classe. Vale perciò in particolare per il capitale cinematografico ciò che vale in generale per il fascismo: che un irrefutabile bisogno di nuove condizioni sociali venga segretamente sfruttato nell'interesse di una minoranza possidente. L'espropriazione del capitale cinematografico è già per questo un'urgente esigenza del proletariato.»

XIV.

La ripresa di un film, e in particolare di un film sonoro, offre uno spettacolo che prima sarebbe stato sempre e ovunque impensabile. Essa rappresenta un processo al quale non si può più assegnare un qualunque punto di vista, senza che l'apparecchiatura di ripresa, che non appar-

tiene all'azione in quanto tale, i macchinari per l'illuminazione, lo staff di assistenti ecc. non cadano nel campo visivo dello spettatore. (A meno che la posizione della pupilla dello spettatore non coincida con quella della macchina da presa). Questa circostanza, meglio di ogni altra, rende superficiali e senza importanza le somiglianze che possono esserci tra una scena in uno studio cinematografico e una scena su un palco. Per principio il teatro conosce il punto dal quale ciò che accade non può che essere inteso come illusorio. Questo punto non c'è rispetto alla scena ripresa in un film. La sua natura illusoria è una natura di secondo grado; è un risultato del montaggio. Vale a dire: *Nello studio cinematografico l'apparecchiatura è così profondamente penetrata nella realtà che il suo puro aspetto, libero dal corpo estraneo dell'apparecchiatura, è il risultato di una particolare procedura, ovvero della ripresa effettuata dall'apparato fotografico appositamente regolato e del suo montaggio con altre riprese dello stesso tipo.* L'aspetto della realtà libero dall'apparato è qui divenuto quello più artificioso e lo spettacolo dell'immediata effettività è divenuto il Fiore blu nel paese della tecnica.

Il medesimo stato di cose, così ben distinto da quello del teatro, si può confrontare in modo ancora più istruttivo con quello presente nella pittura. Qui dobbiamo porre la domanda: come si rapporta l'operatore al pittore? Per rispondere, si conceda una costruzione ausiliaria basata su *quel* concetto dell'operatore divenuto consueto grazie alla chirurgia. Il chirurgo rappresenta il polo di un ordinamento al cui polo opposto si colloca il mago. L'atteggiamento del mago che cura un malato attraverso l'imposizione delle mani è diverso da quello del chirurgo che esegue un intervento nel corpo del malato. Il mago conserva

la naturale distanza tra sé e colui che viene curato; più precisamente: egli la diminuisce – in forza delle sue mani imposte – solo di poco e la incrementa – in forza della sua autorità – di molto. Il chirurgo procede in modo inverso: egli diminuisce di molto la distanza rispetto a colui che viene curato – penetrando al suo interno – e l'aumenta soltanto di poco – mediante la precauzione con cui la sua mano si muove tra gli organi. In una parola: a differenza del mago (che ancora si cela nel medico generico) il chirurgo, nel momento decisivo, rinuncia a porre il suo malato di fronte a sé, da uomo a uomo; piuttosto, si introduce operativamente al suo interno. Il mago e il chirurgo si comportano come il pittore e il cameraman. Il pittore osserva, nel suo lavoro, una naturale distanza dal dato, il cameraman, di contro, penetra a fondo nel tessuto della datità. Le immagini che entrambi ne traggono sono immensamente diverse. Quella del pittore è un'immagine totale, quella del cameraman è un'immagine più volte frammentata, le cui parti si riuniscono secondo una nuova legge. *In questo modo, la rappresentazione filmica della realtà è quella incomparabilmente più significativa per l'uomo odierno, poiché essa produce quell'aspetto della realtà libero dall'apparato che egli è autorizzato ad esigere dall'opera d'arte, proprio sulla base della sua più intensiva compenetrazione con l'apparecchiatura.*

XV.

La riproducibilità tecnica dell'opera d'arte trasforma il rapporto delle masse con l'arte. Dal rapporto più regressivo, ad esempio nei confronti di un Picasso, esso si rovescia in

quello più progressivo, ad esempio nei confronti di un Chaplin. Inoltre, il comportamento progressivo è contrassegnato dal fatto che in esso la voglia di vedere e di fare esperienze entra in un'immediata e intima connessione con l'atteggiamento del giudice esperto. Tale connessione è un importante indizio sociale. Infatti, quanto più diminuisce il significato sociale di un'arte tanto più nel pubblico si separano – come risulta chiaramente nei confronti della pittura – l'atteggiamento critico e quello del godimento. Ciò che è convenzionale viene goduto acriticamente, ciò che è davvero nuovo lo si critica con avversione. «Non così al cinema.» È precisamente questa la circostanza decisiva: in nessun luogo più che al cinema le reazioni del singolo, la cui somma costituisce la reazione massiva del pubblico, si rivelano fin dall'inizio condizionate dalla loro imminente trasformazione in fenomeno di massa. E nel manifestarsi esse si controllano. Il confronto con la pittura resta ulteriormente utile. Il dipinto ha avuto sempre la speciale pretesa di essere osservato da un singolo individuo oppure da pochi. L'osservazione simultanea dei dipinti da parte di un grande pubblico, quale si presenta nel XIX secolo, è un sintomo precoce della crisi della pittura, che non fu affatto causata soltanto dalla fotografia, bensì, in modo relativamente autonomo da questa, dal fatto che l'opera d'arte esige la massa.

Ciò dipende dal fatto che la pittura non è capace di offrire l'oggetto a una ricezione collettiva e simultanea, come è vero da sempre per l'architettura, era vero in passato per l'epica e lo è oggi per il film. E per quanto poco, da questa sola circostanza, si possano trarre conclusioni circa il ruolo sociale della pittura, tuttavia, essa assume il valore di un grave intralcio nel momento in cui la pittura, in

forza di determinate circostanze e in certo qual modo contro la propria natura, viene messa immediatamente a confronto con le masse. Nelle chiese e nei conventi del medioevo, come presso le corti principesche fin verso la fine del XVIII secolo, la ricezione collettiva dei dipinti non aveva luogo simultaneamente, bensì in maniera articolata per vari gradi e mediata gerarchicamente. Se ciò è cambiato, in tale cambiamento trova espressione quel peculiare conflitto in cui la pittura è stata coinvolta dalla riproducibilità tecnica del dipinto. Ma per quanto ci si adoperasse per portarla di fronte alle masse nelle gallerie e nei *salons*, non si dava un modo in cui le masse avrebbero potuto organizzarsi e controllarsi in questa ricezione. Ecco allora che lo stesso pubblico che reagisce in modo progressivo a un film grottesco, deve necessariamente divenire reativo di fronte al surrealismo.

XVI.

«Tra le funzioni sociali del film la più importante è quella di stabilire un equilibrio tra l'uomo e l'apparecchiatura. Il film assolve completamente questo compito» non solo nel modo in cui l'uomo si rappresenta di fronte all'apparecchiatura di ripresa, ma nel modo in cui, con il suo aiuto, si rappresenta l'ambiente. Mentre il film, con i primi piani tratti dal suo repertorio, con l'accentuazione di dettagli nascosti all'interno di scene a noi familiari, con l'esplorazione di ambienti banali condotta genialmente dall'obiettivo, accresce da un lato la comprensione delle costrizioni da cui è governata la nostra esistenza, dall'altro giunge ad assicurarci un enorme e inaspettato spazio di gioco.

Le nostre taverne e strade metropolitane, i nostri uffici e le nostre camere ammobiliate, le nostre stazioni e fabbriche sembravano imprigionarci senza speranza. Poi venne il film e con la dinamite dei decimi di secondo ha fatto saltare questo mondo-prigione, cosicché noi ora intraprendiamo rilassati viaggi avventurosi tra le sue sparse rovine. Con il primo piano si dilata lo spazio, con il rallentatore il movimento. E come con l'ingrandimento non abbiamo soltanto una mera chiarificazione di ciò che si vede «comunque» in modo indistinto, ma vengono anzi alla luce formazioni strutturali della materia completamente nuove, così il rallentatore non mette soltanto in luce motivi già noti del movimento, piuttosto in quelli noti scopre motivi del tutto ignoti, «che non producono l'effetto di rallentamenti di movimenti più veloci, ma quello di movimenti singolarmente plananti, sospesi, sovranaturali»¹⁸. Diviene così evidente che quella natura che parla alla cinepresa è diversa da quella che parla all'occhio. Diversa, soprattutto, perché al posto dello spazio intessuto dall'uomo mediante coscienza, subentra uno spazio intessuto inconsciamente. Se è del tutto ordinario che qualcuno si renda conto, seppur approssimativamente, del modo di camminare della gente, questi non sa proprio nulla del suo portamento nella frazione di secondo del cambio di passo. Se ci è del tutto familiare in linea di massima la presa con cui afferriamo l'accendino o il cucchiaino, siamo comunque appena consapevoli di ciò che davvero si svolge tra la mano e il metallo, per tacere delle sue oscillazioni a seconda dei diversi stati d'animo in cui ci troviamo. Qui interviene la cinepresa con i suoi mezzi ausiliari, il suo scendere e salire, interrompere

¹⁸ Arnheim, *Film als Kunst* cit., p. 138.

e isolare, dilatare e comprimere il corso degli eventi, ingrandire e rimpicciolire. Grazie ad essa noi facciamo per la prima volta esperienza dell'inconscio ottico, come, grazie alla psicanalisi, dell'inconscio pulsionale.

«Del resto tra le due forme d'inconscio esistono le più strette connessioni. I molteplici aspetti che l'apparecchiatura di ripresa può strappare alla realtà si collocano, infatti, in gran parte al di fuori di un *normale* spettro delle percezioni sensoriali. Molte delle deformazioni e degli stereotipi, delle metamorfosi e delle catastrofi che possono investire, nel film, il mondo dell'ottica, lo investono effettivamente nelle psicosi, nelle allucinazioni, nei sogni. E così quei procedimenti della cinepresa sono allo stesso tempo procedure grazie alle quali la percezione collettiva può far proprie le modalità percettive individuali dello psicotico o del sognante. Il film ha aperto una breccia nell'antica verità eraclitea – i desti hanno il loro mondo comune, ciascuno dei dormienti ha il proprio. Non tanto attraverso rappresentazioni del mondo onirico quanto attraverso la creazione di figure del sogno collettivo, come quella di Mickey Mouse che fa il giro del mondo.

Se ci si rende conto di quali pericolose tensioni la tecnicizzazione, con le sue conseguenze, ha causato nelle grandi masse – tensioni che negli stadi critici assumono un carattere psicotico –, si riconoscerà che questa stessa tecnicizzazione ha prodotto da sé la possibilità di una vaccinazione psichica, attraverso certi film, contro certe psicosi di massa, in cui un forzato sviluppo di fantasie sadiche o di ossessioni masochistiche può impedire una loro naturale e pericolosa maturazione nelle masse. Il riso collettivo rappresenta lo scoppio anticipato e salutare di simili psicosi di massa. Le enormi quantità di avvenimenti grotteschi che vengono

consumati nel film sono un drastico indizio dei pericoli che minacciano l'umanità a causa delle rimozioni che la civilizzazione porta con sé. I film grotteschi americani e i film di Disney provocano una terapeutica esplosione dell'inconscio¹⁹. Il loro precursore è stato l'eccentrico. Nei nuovi spazi liberi che si sono aperti con il film egli fu di casa per primo: fu il loro fresco inquilino. In questo contesto Chaplin ha il suo posto come figura storica.»

XVII.

Da sempre uno dei compiti più importanti dell'arte è stato quello di generare una richiesta per la cui completa soddisfazione non è ancora giunta l'ora²⁰. La storia di ogni

«¹⁹ Un'analisi generale di questi film non potrebbe certo tacere il loro carattere di controsenso. Essa dovrebbe muovere dal carattere di controsenso di quelle situazioni che hanno un effetto tanto comico quanto spaventoso. Il comico e lo spaventoso sono strettamente affiancati, come dimostrano le reazioni dei bambini. E perché, di fronte a determinate situazioni, dovrebbe essere vietato domandarsi quale reazione, in un dato caso, sia la più umana? Alcuni degli ultimi film di Mickey Mouse rappresentano una situazione che fa apparire legittima questa domanda. (Il loro cupo incantesimo infuocato, per il quale il film a colori ha prodotto le condizioni tecniche, sottolinea un tratto che sinora si è affermato solo in modo nascosto e mostra con quale comodità il fascismo, anche in questo ambito, si appropri di innovazioni «rivoluzionarie»). Ciò che i più recenti film di Disney portano alla luce è, di fatto, già abbozzato in alcuni dei più vecchi: la tendenza a mettere tranquillamente in conto la bestialità e la sopraffazione come fenomeni che accompagnano l'esistenza. Con ciò viene ripresa una tradizione antica e che nondimeno ancora gode di fiducia; essa viene introdotta dagli hooligans danzanti che troviamo nei quadri sui pogrom medievali, e la «marmaglia» della fiaba dei Grimm ne costituisce l'oscura, pallida retroguardia.»

²⁰ «L'opera d'arte», dice André Breton, «ha valore solo nella misura in cui al suo interno vibrano i riflessi del futuro». In effetti, ogni forma d'arte evoluta si colloca nel crocevia di tre linee di sviluppo. In primo luogo, infatti, la tecnica tende a una determinata forma d'arte. Prima che entrasse in scena il film, c'erano dei libretti fotografici le cui immagini, scorrendo di fronte al-

forma d'arte ha delle epoche critiche in cui questa forma spinge con urgenza verso certi effetti che si potranno produrre senza sforzo soltanto con uno standard tecnico trasformato, cioè in una nuova forma d'arte. Le stravaganze e le asprezze dell'arte che, soprattutto nei cosiddetti tempi di decadenza, si producono in così grande misura, provengono in realtà dal suo centro di forze storicamente più ricco. «Con tali barbarismi si è dilettrato», anche da ultimo, il dadaismo. Solo adesso si può riconoscere quello che è il suo impulso: *Il dadaismo ha provato a generare con gli strumenti della pittura (e della letteratura) quegli effetti che oggi il pubblico cerca nel cinema.*

L'osservatore sotto la pressione del pollice, proiettavano un incontro di boxe o una partita di tennis; c'erano, nei bazar, delle macchinette automatiche la cui sequenza d'immagini era tenuta in movimento grazie alla rotazione di una manovella. In secondo luogo, le forme d'arte tradizionali, in certi stadi del loro sviluppo, tendono faticosamente a ottenere effetti che in seguito sono ottenuti, in modo disinvolto, dalla nuova forma d'arte. Prima che il film si facesse valere, i dadaisti cercarono, mediante le loro manifestazioni, di suscitare nel pubblico un movimento che poi un Chaplin è riuscito a realizzare in modo naturale. In terzo luogo, le trasformazioni sociali tendono, in modo spesso non appariscente, a produrre una trasformazione della ricezione che poi torna utile soltanto alla nuova forma d'arte. Prima che il film avesse iniziato a formare il suo pubblico, c'erano immagini (che avevano già smesso di essere immobili) che erano recepite da un pubblico radunato nel *Kaiserpanorama*. Questo pubblico si trovava di fronte a un paravento in cui erano installati degli stereoscopi, uno per ogni partecipante. Di fronte a questi stereoscopi apparivano automaticamente singole immagini che duravano poco e subito facevano posto ad altre. Con mezzi simili dovette lavorare Edison allorché – prima che fossero noti uno schermo e il metodo di proiezione – proiettò il primo spezzone cinematografico di fronte a un pubblico esiguo che guardava dentro l'apparato in cui scorreva la sequenza di immagini. Del resto nell'allestimento del *Kaiserpanorama* viene a espressione in modo particolarmente chiaro una dialettica dello sviluppo. Poco prima che il film renda collettiva la visione delle immagini, di fronte agli stereoscopi di questo impianto divenuto rapidamente antiquato la visione delle immagini da parte di un singolo, si riafferma ancora una volta con la stessa intensità che aveva in passato l'osservazione dell'immagine divina da parte del prete nella cella.

Ogni formulazione di una richiesta radicalmente nuova, rivoluzionaria, è destinata a oltrepassare il segno. Il dadaismo lo fa nella misura in cui sacrifica i valori di mercato, che appartengono al film nella misura più ampia, a favore di più significative intenzioni – di cui, ovviamente, non è consapevole nella forma qui descritta. I dadaisti assegnarono molto meno peso all'utilizzabilità mercantile delle loro opere d'arte che alla loro inutilizzabilità come oggetti di un inabissamento contemplativo. Inutilizzabilità che cercarono di ottenere non da ultimo attraverso una fondamentale degradazione del loro materiale. Le loro poesie sono «insalate di parole», contengono locuzioni oscene e ogni possibile scarto della lingua. E così i loro dipinti, sui quali incollavano bottoni e biglietti del tram. Ciò che ottenevano con tali mezzi era uno spietato annientamento dell'aura dei loro prodotti, su cui essi, con i mezzi della produzione, imprimevano il marchio di una riproduzione. Di fronte a un quadro di Arp o a una poesia di August Stramm è impossibile concedersi il tempo per il raccoglimento e il giudizio, come di fronte a un quadro di Derain o a una poesia di Rilke. Al raccoglimento, che nella degenerazione della borghesia è divenuto una scuola di condotta asociale, si contrappone la diversione come un tipo di comportamento sociale. Difatti le manifestazioni dadaiste, facendo dell'opera d'arte il centro di una provocazione, garantivano una diversione assai potente. Essa doveva anzitutto soddisfare *una* richiesta: provocare un pubblico scandalo.

L'opera d'arte, da allettante apparenza o convincente creazione sonora, si trasformò con i dadaisti in un proiettile. Colpiva l'osservatore. Si conquistava una qualità tattile. Con ciò essa ha favorito la richiesta del film, il cui ele-

mento di diversione è parimenti in primo luogo un elemento tattile, poiché si basa sull'avvicendamento delle scene e delle inquadrature, che penetrano a scatti nello sguardo dello spettatore²¹. *Il film ha liberato l'effetto di choc fisico, che il dadaismo teneva per così dire ancora impacchettato nello choc morale, da questo imballaggio.*

XVIII.

La massa è una matrice dalla quale, attualmente, esce rigenerato ogni abituale atteggiamento di fronte alle opere d'arte. La quantità si è convertita in qualità: *Le masse sempre più grandi dei partecipanti hanno fatto emergere una mutata modalità di partecipazione.* L'osservatore non deve farsi confondere dal fatto che, in un primo momento, questa partecipazione si manifesta in una forma screditata. «Ci si lagna con lui del fatto che le masse cerchino nell'opera d'arte distrazione, mentre l'amante dell'arte si avvicina ad essa con raccoglimento. Che per le masse l'opera d'arte sia

²¹ Si confronti la tela su cui viene proiettato il film con la tela su cui si trova il dipinto. L'immagine sulla prima si trasforma, quella sulla seconda no. La seconda invita l'osservatore alla contemplazione; di fronte ad essa può abbandonarsi al proprio flusso di associazioni. Non può farlo invece di fronte alla ripresa cinematografica. Non appena egli l'ha colta con l'occhio, questa si è già mutata. Essa non può essere fissata. Il flusso di associazioni di colui che la osserva viene interrotto subito dalla sua trasformazione. Su ciò si fonda l'effetto di choc del film, il quale come ogni effetto di choc vuole essere afferrato da un'accresciuta presenza di spirito. *Il film è la forma d'arte corrispondente all'accentuato pericolo di vita in cui vivono gli uomini d'oggi.* Esso corrisponde a profonde trasformazioni dell'apparato percettivo – trasformazioni come quelle vissute, sulla scala dell'esistenza privata, da ogni passante nel traffico metropolitano, come quelle vissute, su scala storico-mondiale, da ogni uomo che combatte contro l'attuale ordinamento sociale. [Nella terza versione questa nota è inserita nel corpo del testo al capitolo XIV].

un'occasione d'intrattenimento, mentre per l'amante dell'arte è un oggetto della sua devozione. Occorre qui vedere le cose più da vicino. Distrazione e raccoglimento stanno in una contrapposizione che possiamo formulare così: Colui che si raccoglie di fronte all'opera d'arte sprofonda in essa; egli entra dentro quest'opera, così come narra la leggenda di un pittore cinese alla vista del suo quadro compiuto. La massa distratta, di contro, fa sì che l'opera d'arte sprofondi in lei; la trascina con la sua onda, la avvolge nel suo flutto. Così accade, nel modo più evidente, con gli edifici. L'architettura ha offerto da sempre il prototipo di un'opera d'arte la cui ricezione ha luogo in modo distratto e per opera della collettività. Le leggi della sua ricezione sono le più istruttive.

Gli edifici accompagnano l'umanità fin dalla sua preistoria. Molte forme d'arte sono sorte e sono svanite. La tragedia nasce con i Greci, per poi spegnersi con loro e rivivere di nuovo dopo secoli. L'epica, la cui origine si colloca nella giovinezza dei popoli, si spegne in Europa con la fine del Rinascimento. La pittura su tavola è una creazione del medioevo e niente le garantisce una durata ininterrotta. Costante, però, è nell'uomo il bisogno di un alloggio. L'arte edilizia non è mai rimasta inattiva. La sua storia è più lunga di quella di ogni altra arte e aver presente il suo effetto è importante per ogni tentativo di rendersi conto dell'atteggiamento delle masse nei confronti dell'opera d'arte. Gli edifici sono recepiti in due modi: mediante l'uso e mediante la percezione. O meglio: in modo tattile e in modo ottico. Non si ha alcun concetto di tale ricezione, se ce la si immagina alla maniera di quella ricezione raccolta, propria ad esempio dei viaggiatori al cospetto di edifici famosi. Sul fronte tattile, infatti, non

c'è alcuna sorta di *pendant* di ciò che, sul fronte ottico, è la contemplazione. La ricezione tattile non ha luogo tanto sul piano dell'attenzione quanto su quello dell'abitudine. Nel caso dell'architettura quest'ultima determina ampiamente perfino la ricezione ottica. Anche questa, di per sé, avviene non tanto in un'attenzione sostenuta quanto in una percezione occasionale. Questa ricezione formatasi sull'architettura ha però, a certe condizioni, valore canonico. Infatti: *Quei compiti che, in epoche di svolta storica, vengono posti all'apparato percettivo umano non possono essere assolutamente svolti percorrendo la mera via dell'ottica ovvero della contemplazione. A essi si fa fronte a poco a poco, con la guida della ricezione tattile, mediante l'abitudine.*

Anche il distratto può abituarsi. O meglio: il poter far fronte a certi compiti nella distrazione dimostra, in primo luogo, che lo svolgerli è divenuto qualcosa di abitudinario. Attraverso la distrazione, quale è offerta dall'arte, viene controllato a nostra insaputa fino a che punto sono divenuti assolvibili i nuovi compiti dell'appercezione. Giacché, d'altra parte, sussiste per il singolo la tentazione di sottrarsi a questi compiti, l'arte affronterà il suo compito più difficile e importante laddove riuscirà a mobilitare le masse. Attualmente lo fa con il film. *La ricezione nella distrazione, che, con crescente intensità, si fa notare in tutti i settori dell'arte ed è il sintomo di profonde trasformazioni dell'appercezione, ha nel film il suo autentico strumento di esercizio.* Con il suo effetto di choc il film favorisce questa forma di ricezione. «Così, anche in ciò, il film si mostra come l'oggetto oggi più importante di quella dottrina della percezione che presso i Greci si chiamava estetica.»

XIX.

La crescente proletarizzazione degli uomini d'oggi e la crescente formazione di masse sono due lati di un unico e medesimo processo. Il fascismo tenta di organizzare le masse recentemente proletarizzate, senza intaccare i rapporti di proprietà, alla cui eliminazione esse spingono. Esso vede la propria salvezza in ciò: permettere alle masse di pervenire alla propria espressione (e non certo al proprio diritto)²². Le masse detengono un *diritto* alla trasformazione dei rapporti di proprietà; il fascismo cerca di dar loro un'*espressione* conservando questi rapporti. *Di conseguenza, il fascismo mira a un'estetizzazione della vita politica.* «Con D'Annunzio la *décadence* ha fatto il suo ingresso nella vita politica, con Marinetti il futurismo e con Hitler la tradizione di Schwabing.»

Tutti gli sforzi di estetizzazione della politica culminano in un unico punto. Questo punto è la guerra. La guerra, e la guerra soltanto, rende possibile dare uno scopo ai mo-

²² È qui importante, specialmente in riferimento al cinegiornale, il cui significato propagandistico può difficilmente essere sopravvalutato, una circostanza tecnica. *Alla riproduzione massiva è in particolare favorevole la riproduzione di masse.* Nei grandi cortei, nelle immense adunate, nelle manifestazioni di massa di natura sportiva e nella guerra, tutti fenomeni oggi consegnati alla apparecchiatura di ripresa, la massa guarda se stessa in faccia. Questo processo, la cui portata non ha bisogno di essere sottolineata, è in strettissima relazione con lo sviluppo della tecnica di riproduzione e di ripresa. I movimenti di massa, in generale, si rappresentano più chiaramente di fronte all'apparecchiatura che non di fronte allo sguardo. Schiere di centinaia di migliaia di uomini possono essere catturate nel migliore dei modi da una prospettiva a volo d'uccello. E sebbene questa prospettiva sia accessibile tanto all'occhio umano quanto all'apparecchiatura, dell'immagine che l'occhio ne ricava, non è comunque possibile l'ingrandimento a cui è sottoposta la ripresa. Ciò significa che i movimenti di massa, e al loro culmine la guerra, rappresentano una forma di comportamento umano particolarmente favorevole all'apparecchiatura.

vimenti di massa su vasta scala, salvaguardando i rapporti di proprietà tradizionali. In questi termini può appunto esprimersi la situazione dal punto di vista della politica. Dal punto di vista della tecnica può esprimersi come segue: Solo la guerra rende possibile mobilitare tutti i mezzi tecnici del presente salvaguardando i rapporti di proprietà. È ovvio che l'apoteosi della guerra da parte del fascismo non si serva di *questo* argomento. Ciononostante, è istruttivo darle uno sguardo. Nel manifesto di Marinetti per la guerra coloniale d'Etiopia si dice: «Da ventisette anni i futuristi si oppongono a che la guerra venga definita come antiestetica. Pertanto asseriscono: ... la guerra è bella, perché – grazie alle maschere antigas, ai terrificanti megafoni, ai lanciafiamme e ai piccoli carri armati – fonda il dominio dell'uomo sulla macchina soggiogata. La guerra è bella perché inaugura la sognata metallizzazione del corpo umano. La guerra è bella perché riunisce in una sinfonia il fuoco di fucili, le cannonate, le pause tra gli spari, i profumi e gli odori della decomposizione. La guerra è bella, perché crea nuove architetture, come i grandi carri armati, le geometriche squadriglie aeree, le spirali di fumo elevantisi da villaggi bruciati e molto altro ancora... I poeti ed artisti del futurismo... si ricordino di questi principi di un'estetica della guerra, perché da essi venga illuminata... la loro lotta per una nuova poesia e una nuova plastica!»²³.

Questo manifesto ha il vantaggio della chiarezza. Il suo modo di porre la questione merita di essere assunto dal dialettico. Per lui l'estetica della guerra attuale può essere esposta nel modo seguente: se la naturale valorizzazione delle forze produttive viene impedita dall'ordinamento

²³ «La Stampa», Torino.

della proprietà, allora l'incremento degli strumenti tecnici, dei ritmi, delle fonti di energia spinge verso una loro valorizzazione innaturale. Questa la trova nella guerra, che con le sue distruzioni adduce la prova del fatto che la società non era matura abbastanza per fare della tecnica il proprio organo, e che la tecnica non era sviluppata abbastanza per padroneggiare le forze elementari della società. La guerra imperialistica, nei suoi tratti più spaventosi, è determinata dalla discrepanza tra i potenti mezzi di produzione e la loro insufficiente valorizzazione nel processo di produzione (in altre parole, dalla disoccupazione e dalla mancanza di sbocchi commerciali). *La guerra imperialistica è un'insurrezione della tecnica, la quale, nel «materiale umano», riscuote quelle rivendicazioni a cui la società ha sottratto materiale naturale.* «Invece di centrali elettriche, essa insedia sulla terra l'energia dell'uomo, in forma di eserciti. Invece del traffico aereo, essa insedia il traffico di proiettili,» e nella guerra chimica ha trovato un mezzo per sopprimere l'aura in modo nuovo.

«Fiat ars – pereat mundus» dice il fascismo e, come Marinetti riconosce, si aspetta dalla guerra un appagamento artistico della percezione sensoriale trasformata dalla tecnica. Evidentemente è questo il compimento dell'*art pour l'art*. L'umanità, che un tempo, con Omero, fu uno spettacolo per gli dèi dell'Olimpo, adesso lo è diventata per se stessa. La sua auto-estraniazione ha raggiunto un grado tale da permetterle di vivere il proprio annientamento come un piacere estetico di prim'ordine. *Così stanno le cose quanto all'estetizzazione della politica perseguita dal fascismo. Il comunismo gli risponde con la politicizzazione dell'arte.*

L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*

«Le nostre Belle Arti sono state istituite, e i loro tipi come i loro usi fissati, in un tempo ben distinto dal nostro, da uomini il cui potere d'azione sulle cose era insignificante rispetto a quello che possediamo. Ma lo stupefacente accrescimento dei nostri mezzi, la duttilità e la precisione che raggiungono, le idee e le abitudini che introducono, ci assicurano dei cambiamenti imminenti e assai profondi nell'antica industria del Bello. C'è in tutte le arti una parte fisica che non può più essere considerata e trattata come prima, che non può più essere sottratta alle imprese moderne della conoscenza e della potenza. Né la materia, né lo spazio, né il tempo da vent'anni sono più quello che erano sempre stati. C'è da aspettarsi che così grandi novità trasformino l'intera tecnica delle arti, agiscano così sull'invenzione stessa, giungendo forse fino a modificare meravigliosamente la nozione stessa di arte.

Paul Valéry, «La Conquête de l'ubiquité», *Pièces sur l'art.*»

Premessa

Quando Marx intraprese l'analisi del modo di produzione capitalistico, questo modo di produzione era agli inizi. Marx indirizzò le sue ricerche così da far loro assu-

* La presente versione (nota come «Dritte Fassung»), oltre a presentare alcune sostanziali aggiunte e omissioni rispetto alla versione del 1936 (la cosiddetta «Zweite Fassung»), è anche caratterizzata da una differente numerazione dei capitoli (una Premessa, quindici capitoli e una Conclusione rispet-

mere un valore prognostico. Egli si spinse fino ai rapporti fondamentali della produzione capitalistica e li rappresentò in maniera tale che ne risultasse quello che, in futuro, ci si poteva ancora aspettare dal capitalismo. Ne risultò che da esso ci si poteva aspettare non solo una progressiva acutizzazione dello sfruttamento del proletariato, ma anche, in conclusione, il prodursi di condizioni che avrebbero reso possibile la soppressione del capitalismo stesso.

Il rivolgimento della sovrastruttura, che procede molto più lentamente di quello della sottostruttura, ha impiegato più di mezzo secolo per realizzare, in tutti i settori della

to ai diciannove capitoli della versione del 1936); cambia inoltre l'esergo: al posto di quello di Madame de Duras appare un lungo passo di Paul Valéry. Spesso questa versione è indicata anche come «versione del 1939». Questa data, però, può essere assunta come data *ad quem*. Molto più probabilmente la sua stesura è databile tra l'estate del 1936 e il 1937. Significativo è, al riguardo, un accenno di Brecht (in una lettera del 9 agosto 1936) circa una sua collaborazione alla redazione del saggio. Del resto lo stesso Brecht è citato per ben tre volte in nota soltanto in questa versione. A questa versione, che fu pubblicata per la prima volta nel 1955, si deve comunque la notevolissima fortuna del saggio benjaminiano. Molto resta ancora da chiarire circa la genesi di questa stesura. Di essa esistono solo alcune copie dattiloscritte e nessun manoscritto, mentre non esiste alcuna testimonianza epistolare che la indichi come ultima o ancor meno come quella da considerarsi «canonica». Se si escludono le varianti e le aggiunte più significative (l'inserimento di nuove note, l'aggiunta di un nuovo paragrafo dedicato alla differenza tra attore teatrale e cinematografico, una lunga citazione e un nuovo esergo tratti da *La Conquête de l'ubiquité* di Paul Valéry), questa versione spicca piuttosto per una minore complessità filosofico-concettuale rispetto alla seconda, dove non solo è presente una cruciale distinzione tra due accezioni di tecnica (distinzione mantenuta anche nella versione francese), ma anche un'altra polarità concettuale nella definizione dell'arte oltre a quella più celebre tra valore culturale e valore espositivo, vale a dire la polarità tra gioco e apparenza, come momenti costitutivi, seppur con differenti accentuazioni, di ogni fare artistico. Analogamente all'accorgimento usato per la versione del 1936, per consentire al lettore un agile confronto tra le due versioni del saggio riportiamo tra parentesi angolate le novità testuali della presente].

cultura, la trasformazione delle condizioni produttive. Solo oggi possiamo indicare in quale forma questo sia avvenuto. Da tali indicazioni possiamo avanzare pretese di natura prognostica. A queste pretese, però, delle tesi sull'arte del proletariato dopo la presa del potere, per tacere di tesi sull'arte della società senza classi, rispondono meno di tesi sulle tendenze di sviluppo dell'arte nelle attuali condizioni di produzione. La dialettica di queste ultime si può osservare nella sovrastruttura non meno che nell'economia. Perciò sarebbe sbagliato sminuire il valore di lotta di tesi come queste. Esse accantonano un certo numero di concetti tradizionali – come creatività e genialità, valore eterno e mistero – la cui incontrollata (e al momento difficilmente controllabile) applicazione conduce all'elaborazione in un senso fascista dei materiali effettivi. *I concetti qui introdotti per la prima volta nella teoria dell'arte si distinguono da quelli più usuali per il fatto di essere completamente inutilizzabili ai fini del fascismo. Sono invece utilizzabili per la formulazione di istanze rivoluzionarie nella politica dell'arte.*

I.

L'opera d'arte è sempre stata in linea di principio riproducibile. Ciò che gli uomini avevano fatto, poteva sempre essere copiato da altri uomini. Una copia veniva parimenti eseguita dagli allievi per esercitarsi nell'arte, dai maestri per la diffusione delle opere e, infine, da terzi avidi di guadagni. Rispetto a questo fenomeno, la riproduzione tecnica dell'opera d'arte è qualcosa di nuovo che si afferma nella storia in modo intermittente, con immissioni assai distanti l'u-

na dall'altra, ma con crescente intensità. «I Greci conoscevano soltanto due procedimenti di riproduzione tecnica delle opere d'arte: la fusione e il conio. Bronzi, terrecotte e monete erano le uniche opere d'arte che potevano essere prodotte da loro su larga scala. Tutte le restanti erano uniche e non tecnicamente riproducibili.»¹ Con la xilografia divenne per la prima volta tecnicamente riproducibile l'arte grafica; così rimase per lungo tempo, prima che, attraverso la stampa, lo divenisse anche la scrittura. Le enormi trasformazioni che la stampa, la riproducibilità tecnica della scrittura, ha suscitato nella letteratura sono note. Esse sono però soltanto *un* caso eccezionale, certo particolarmente importante, *del* fenomeno che qui viene considerato su scala storico-mondiale. Alla xilografia, nel corso del medioevo, si aggiungono la calcografia e l'acquaforte, così come, all'inizio del XIX secolo, la litografia.

Con la litografia la tecnica della riproduzione raggiunge uno stadio sostanzialmente nuovo. Il procedimento molto più conciso che distingue l'applicazione del disegno su una pietra dal suo intaglio su un blocco di legno o dalla sua incisione su una lastra di rame, dette all'arte grafica, per la prima volta, la possibilità di portare i propri prodotti sul mercato non solo in gran quantità (come già prima di allora), ma anche in configurazioni ogni giorno nuove. Attraverso la litografia, l'arte grafica fu abilitata ad accompagnare, in forma illustrativa, la quotidianità. Iniziò a tenere il passo con la stampa. Ma in questo, già pochi decenni dopo la sua invenzione, la litografia fu superata dalla fotografia. Con la fotografia, all'interno del processo di riproduzione d'immagini, la mano fu sgravata per

¹ [Nella versione del 1936 questo passo compare all'inizio del capitolo VIII].

la prima volta dalle più importanti incombenze artistiche, che da allora in poi spettarono unicamente all'occhio «che guarda nell'obiettivo». Poiché l'occhio afferra più velocemente di quanto la mano disegni, il processo di riproduzione d'immagini fu così enormemente accelerato da poter tenere il passo con il parlare. «L'operatore cinematografico, girando in studio, fissa le immagini con la stessa velocità con cui l'interprete parla.» Come nella litografia era virtualmente nascosto il giornale illustrato, così nella fotografia era nascosto il film sonoro. Alla riproduzione tecnica del suono si pose mano alla fine del secolo scorso. «Questi sforzi convergenti hanno reso prevedibile una situazione che Paul Valéry contraddistingue con la frase: «Come l'acqua, il gas e la corrente elettrica, per servirci, arrivano da lontano nelle nostre abitazioni in seguito a un movimento quasi inavvertibile della mano, così noi verremo provvisti di immagini o di successioni sonore che a un piccolo gesto, quasi un segno, si presentano e allo stesso modo ci abbandonano»².» *Intorno al 1900 la riproduzione tecnica aveva raggiunto uno standard grazie al quale essa non solo iniziò ad assumere come oggetto la totalità delle opere d'arte tramandate e a sottoporre il loro effetto alle più profonde trasformazioni, ma si conquistò anche un proprio posto tra i procedimenti artistici.* Per lo studio di questo standard niente è più istruttivo di come entrambe le sue diverse manifestazioni – riproduzione dell'opera d'arte e arte filmica – si ripercuotano sull'arte nella sua forma tradizionale³.

² P. Valéry, *Pièces sur l'art*, Paris s.a., p. 105 («La Conquête de l'ubiquité»).

³ [Nella versione del 1936 anche quest'ultima frase era in corsivo].

II.

Anche nel caso della riproduzione più perfetta manca *una cosa*: il Qui e Ora dell'opera d'arte – la sua esistenza unica nel luogo in cui essa si trova. Ma in quest'unica esistenza, e in nient'altro, si è compiuta la storia a cui essa, nel corso della sua durata, è stata sottomessa. Valgono, in tal senso, tanto le trasformazioni che essa ha subito, nel corso del tempo, nella sua struttura fisica quanto i mutevoli rapporti di proprietà in cui essa può essere entrata⁴. La traccia delle prime è da ricavarsi solo attraverso analisi di tipo chimico o fisico che non si possono eseguire sulla riproduzione; quella dei secondi è oggetto di una tradizione il cui perseguimento deve partire dall'ubicazione dell'originale.

Il Qui e Ora dell'originale costituisce il concetto della sua autenticità. «Analisi di tipo chimico sulla patina di un bronzo possono favorire l'accertamento della sua autenticità, allo stesso modo della prova che un determinato manoscritto medievale proviene da un archivio del XV secolo.» L'intero ambito *dell'autenticità si sottrae alla riproducibilità tecnica – e naturalmente non solo a quella tecnica*⁵.

⁴ Naturalmente la storia dell'opera d'arte comprende anche altro: la storia della *Gioconda*, per esempio, comprende genere e numero delle copie che ne sono state fatte nel XVII, nel XVIII e nel XIX secolo.

⁵ «Proprio perché l'autenticità non è riproducibile, l'approfondimento intensivo di certi processi di riproduzione – si trattava di processi tecnici – ha fornito il pretesto per una differenziazione e una divisione in gradi dell'autenticità. Una importante funzione del mercato artistico fu di sviluppare tali distinzioni. Questo aveva un evidente interesse a distinguere diverse tirature di una tavola, quelle precedenti e quelle successive all'incisione, da una lastra di rame e simili. Si può dire che con l'invenzione della xilografia la qualità dell'autenticità fu colpita alla radice, prima che essa avesse sviluppato la sua tarda fioritura. Un'immagine di Madonna medievale non era ancora «autentica» al tempo della sua esecuzione; lo diventava nel corso dei secoli successivi e forse, nel modo più rigoglioso, nel secolo scorso.»

Mentre l'autentico conserva, però, la sua piena autorità rispetto alla riproduzione manuale, che di regola è stata da esso bollata come falsificazione, non è questo il caso rispetto alla riproduzione tecnica. Il motivo è duplice. In primo luogo, la riproduzione tecnica, di fronte all'originale, è più autonoma di quella manuale. Nella fotografia, ad esempio, essa può far risaltare aspetti dell'originale che sono accessibili soltanto alla lente regolabile e capace di cambiare a piacere la propria visuale, mentre non lo sono all'occhio umano; oppure, con l'aiuto di determinati procedimenti come l'ingrandimento o il rallentatore, essa può fissare immagini che si sottraggono senz'altro all'ottica naturale. Questo è il primo motivo. In secondo luogo, essa può portare la riproduzione dell'originale in situazioni irraggiungibili per l'originale stesso. Anzitutto gli rende possibile di venire incontro al ricettore sia nella forma della fotografia sia in quella del disco. Una cattedrale lascia la sua piazza per essere accolta nello studio di un amante dell'arte; l'opera corale, che è stata eseguita in una sala o all'aperto, può essere ascoltata in una stanza.

«Per quanto le circostanze in cui il prodotto della riproduzione tecnica dell'opera d'arte può trovarsi» possano lasciare inviolata, per il resto, la consistenza dell'opera d'arte – in ogni caso esse svalutano il suo Qui e Ora. Sebbene ciò non valga in alcun modo solo per l'opera d'arte, ma anche, ad esempio, per un paesaggio che nel film scorre di fronte allo spettatore, attraverso questo processo viene sfiorato nell'oggetto dell'arte uno dei suoi nuclei più sensibili, tale che nessun oggetto naturale ne ha di altrettanto vulnerabili. Si tratta della sua autenticità. L'autenticità di una cosa è il complesso di tutto ciò che, fin dalla sua origine, è in essa tramandabile, dalla sua durata materiale al suo carattere di

testimonianza storica. Poiché quest'ultima è fondata sulla prima, nella riproduzione, in cui la prima è stata sottratta all'uomo, comincia a vacillare anche quest'ultima: il carattere di testimonianza storica della cosa. Soltanto questa, certo; ma così inizia a vacillare l'autorità della cosa⁶.

Possiamo riassumere «ciò che viene a mancare nel» concetto di aura e dire: ciò che deperisce nell'epoca della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte è la sua aura. Il processo è sintomatico; il suo significato rinvia ben oltre l'ambito dell'arte. *La tecnica di riproduzione, per esprimersi con una formula generale, stacca il riprodotto dall'ambito della tradizione. Moltiplicando la riproduzione, mette al posto della sua presenza unica, la sua presenza massiva. E permettendo alla riproduzione di venire incontro al ricettore nella sua specifica situazione, essa attualizza il riprodotto.* Entrambi questi processi portano a un violento sconvolgimento del tramandato – a uno sconvolgimento della tradizione che è il rovescio dell'attuale crisi e dell'attuale rinnovamento dell'umanità. Essi stanno in strettissima connessione con i movimenti di massa dei giorni nostri. Il loro agente più potente è il film. Il suo significato sociale, anche nella sua forma più positiva, e proprio in essa, non è pensabile senza questo suo lato distruttivo, catartico: la liquidazione, nell'eredità culturale, del valore della tradizione. Questo fenomeno è massimamente evidente nei grandi film storici. Esso attira nel proprio dominio sempre nuove posizioni. E quando Abel Gance, nel 1927, proclamava en-

⁶ La più misera rappresentazione di provincia del *Faust*, rispetto a un film tratto da esso, ha in più il fatto di stare in ideale concorrenza con la prima rappresentazione weimariana. E tutto ciò che, quanto ai contenuti tradizionali, si può richiamare alla memoria di fronte alla ribalta – il fatto che dietro Mefistofele ci sia Johann Heinrich Merck, amico di gioventù di Goethe, e altre cose simili – di fronte allo schermo è divenuto inutilizzabile.»

tusiasticamente: «Shakespeare, Rembrandt, Beethoven faranno cinema... Tutte le leggende, tutta la mitologia e tutti i miti, tutti i fondatori di religione e tutte le religioni stesse... aspettano la loro risurrezione luminosa, e gli eroi si accalcano alle nostre porte per entrare»⁷, egli invitava così, sia pure senza averne l'intenzione, a una completa liquidazione.

III.

*Nel corso di lunghi periodi storici, insieme al modo di esistere complessivo delle collettività umane, si trasforma anche la modalità della loro percezione <sensoriale>. La modalità in cui si organizza la percezione <sensoriale> umana – il *medium* in cui essa si realizza – non è condizionata solo in senso naturale, ma anche in senso storico. All'epoca delle invasioni barbariche, in cui sorsero l'industria artistica tardo-romana e la *Genesi* di Vienna, non appartenne soltanto un'arte diversa da quella degli antichi, ma anche una diversa percezione. Riegl e Wickhoff, gli studiosi della scuola di Vienna che si opposero al peso della tradizione classica sotto il quale quell'arte era rimasta sepolta, pervennero per primi alla convinzione di dedurre da essa l'organizzazione della percezione propria di quell'epoca, in cui essa era in auge. Per quanto le conoscenze di questi studiosi fossero di ampia portata, avevano il loro limite nel fatto che si accontentarono di caratterizzare la segnatura formale che era propria della percezione in epoca tardo-romana. Essi non hanno tentato – e forse non potevano nemmeno sperarlo – di mostrare i rivolgimenti sociali che*

⁷ A. Gance, *Le temps de l'image est venu!*, «L'art cinématographique», II, Paris 1927, pp. 94-6.

trovavano la loro espressione in queste trasformazioni della percezione. Per il presente le condizioni sono più favorevoli a un'indagine di questo genere. E se le trasformazioni nel *medium* della percezione, di cui siamo contemporanei, possono essere comprese come decadimento dell'aura, se ne possono indicare anche le condizioni sociali.

«Per quel che riguarda gli oggetti storici è consigliabile illustrare il concetto di aura sopra proposto con il concetto di un'aura degli oggetti naturali. Noi definiamo quest'ultima come» apparizione unica di una lontananza per quanto vicina essa possa essere. In un pomeriggio estivo, riposando, seguire una catena montuosa all'orizzonte o un ramo che getta la sua ombra su colui che riposa – questo significa respirare l'aura di queste montagne, di questo ramo. Sulla scorta di questa descrizione, è facile capire il carattere di condizionamento sociale dell'attuale decadimento dell'aura. Esso riposa su due circostanze, entrambe in connessione «con il crescente significato delle masse nella vita di oggi». Infatti: *«portare più vicino» a sé le cose <, spazialmente e umanamente>, è un ardente desiderio delle masse attuali*⁸ *«come lo è» la loro tendenza a un superamento del carattere unico di ogni realtà effettiva mediante la ricezione della sua riproduzione*. Ogni giorno si fa valere in maniera sempre più irrefutabile il bisogno di impadronirsi dell'oggetto, a distanza più ravvicinata, nell'immagine o piuttosto nella copia, nella riproduzione. E inconfondibilmente la riproduzione, per

⁸ Potersi avvicinare umanamente alle masse può significare: poter sgombrare il campo visivo della sua funzione sociale. Niente garantisce che un ritrattista di oggi, quando dipinge un famoso chirurgo al tavolo della prima colazione e nella cerchia dei suoi familiari colga con più precisione la sua funzione sociale rispetto a un pittore del XVI secolo, che espone al pubblico i suoi medici in maniera rappresentativa, come per esempio Rembrandt nell'«Anatomia».

come l'approntano il giornale illustrato e il cinegiornale, si differenzia dall'immagine. Unicità e durata sono in questa tanto strettamente intrecciate, quanto in quella fugacità e ripetibilità. Spogliare l'oggetto del suo involucro, lo sgretolamento dell'aura, è la segnatura di una percezione il cui «senso per ciò che nel mondo è omogeneo» è cresciuto a un punto tale che essa, mediante la riproduzione, lo strappa anche a ciò che è unico. Si manifesta così nell'ambito intuitivo ciò che in quello della teoria si fa notare come il crescente significato della statistica. L'allineamento della realtà alle masse e delle masse a essa è un processo di portata illimitata tanto per il pensiero quanto per l'intuizione.

IV.

La singolarità dell'opera d'arte è identica al suo essere collocata nel contesto della tradizione. Questa stessa tradizione è, però, qualcosa di assolutamente vivente, qualcosa di straordinariamente mutevole. Un'antica statua di Venere, ad esempio, presso i Greci, che ne facevano un oggetto di culto, stava in un contesto di tradizione differente da quello in cui stava presso i chierici medievali, che vedevano in essa un idolo funesto. Ma ciò che a entrambi si faceva incontro in modo uguale era la sua singolarità, con un'altra parola: la sua aura. Il modo originario di collocazione dell'opera d'arte nel contesto della tradizione trovava la propria espressione nel culto. Le più antiche opere d'arte, come sappiamo, sono sorte al servizio di un rituale, dapprima di un rituale magico, poi di un rituale religioso. È ora di un'importanza decisiva il fatto che questo modo d'esistere auratico dell'opera d'arte non si distacchi mai completamente dalla sua funzio-

ne rituale⁹. In altre parole: *il valore singolare dell'«autentica» opera d'arte ha la propria fondazione nel rituale, in cui aveva il suo originario e primo valore d'uso*. Tale fondazione può essere mediata quanto si vuole, tuttavia essa è ancora riconoscibile come rituale secolarizzato anche nelle forme più profane di culto della bellezza¹⁰. Il culto profano della bellezza che si sviluppa con il Rinascimento per rimanere in vigore per tre secoli, alla fine di questo periodo, con la prima grave scossa che lo ha colpito, lascia riconoscere chiaramente quei fondamenti. Quando, infatti, con la diffusione del primo mezzo di riproduzione effettivamente rivoluzionario ossia con la fotografia (in contemporanea con l'irruzione del socialismo), l'arte avvertì l'approssimarsi della crisi che dopo altri cento anni è divenuta inequivocabile, reagì con la dottrina dell'*art pour l'art*, che è una teologia dell'arte. Da essa è poi scaturita addirittura una teologia negativa, nella forma dell'idea di un'arte «pura», che rifiuta non solo ogni

◊ La definizione dell'aura come «apparizione unica di una lontananza per quanto vicina essa possa essere» non rappresenta niente altro che la formulazione del valore culturale dell'opera d'arte nelle categorie della percezione spazio-temporale. Lontananza è il contrario di vicinanza. *L'essenzialmente lontano è l'inavvicinabile*. In effetti l'inavvicinabilità è una delle principali qualità dell'immagine culturale. Rimane secondo la sua natura «lontana per quanto vicina possa essere». La vicinanza, che si può strappare alla sua materia, non mina la sua lontananza che essa conserva una volta apparsa.»

◊¹⁰ Nella misura in cui il valore culturale dell'immagine si secolarizza, le rappresentazioni con cui ci si immagina il sostrato della sua unicità divengono più indeterminate. L'unicità dell'apparizione dominante nell'immagine culturale viene progressivamente rimossa nell'immaginazione del ricettore dall'unicità empirica del pittore o della sua prestazione pittorica. Certo, mai del tutto senza residui; il concetto dell'autenticità non cessa mai di tendere oltre l'autentica attribuzione. (Ciò si mostra in modo particolarmente significativo nel collezionista, il quale conserva sempre qualcosa dello schiavo del feticcio e mediante il possesso dell'opera d'arte partecipa della sua forza culturale). Malgrado ciò, la funzione del concetto dell'autentico nella considerazione dell'arte resta netta: con la secolarizzazione dell'arte l'autenticità prende il posto del valore culturale.»

funzione sociale, ma anche ogni determinazione attraverso un modello oggettivo. (Nella poesia Mallarmé ha raggiunto per primo questa posizione).

Rendere giustizia a queste connessioni è indispensabile per una riflessione che ha a che fare con l'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Esse, infatti, preparano quella conoscenza che è qui decisiva: per la prima volta nella storia mondiale, la riproducibilità tecnica dell'opera d'arte emancipa quest'ultima dalla sua esistenza parassitaria nel rituale. L'opera d'arte riprodotta diviene, in misura sempre crescente, la riproduzione di un'opera d'arte destinata alla riproducibilità¹¹. Della lastra fotografica, ad esempio, è

¹¹ Nelle opere cinematografiche la riproducibilità tecnica del prodotto non è, come ad esempio nelle opere letterarie o pittoriche, una condizione esterna della loro diffusione di massa. *La riproducibilità tecnica delle opere cinematografiche è immediatamente fondata nella tecnica della loro produzione. Questa non solo permette, nel modo più immediato, la diffusione di massa delle opere cinematografiche, ma addirittura l'impone*. Essa l'impone, poiché la produzione di un film è così costosa che un individuo che, ad esempio, potrebbe permettersi un quadro, non può più permettersi un film. Nel 1927 è stato calcolato che un grande film, per rendere qualcosa, avrebbe dovuto raggiungere un pubblico di nove milioni di persone. Con il film sonoro, però, si è verificato in prima istanza un movimento inverso; il suo pubblico era limitato all'interno dei confini linguistici. E ciò avveniva in contemporanea con l'accentuazione degli interessi nazionali da parte del fascismo. Ma più che registrare questo contraccolpo, che del resto è stato attenuato grazie al doppiaggio, è importante questo: prendere in considerazione la sua relazione con il fascismo. La contemporaneità dei due fenomeni si basa sulla crisi economica. Le uguali perturbazioni che, viste nel loro complesso, hanno portato al tentativo di mantenere stabili, con violenza manifesta, i rapporti di proprietà vigenti, hanno portato il capitale cinematografico minacciato dalla crisi a questo: forzare i lavori preparatori per il film sonoro. L'introduzione del film sonoro ha prodotto, quindi, una temporanea agevolazione. E, precisamente, non soltanto perché il film sonoro ha portato di nuovo le masse al cinema, ma anche per il motivo che esso ha reso solidali i nuovi capitali provenienti dall'industria elettrica con il capitale cinematografico. In questo modo il film sonoro, se considerato dall'esterno, ha promosso gli interessi nazionali, ma, se considerato dall'interno, ha internazionalizzato la produzione cinematografica ancor più che in precedenza.

possibile una molteplicità di copie: non ha senso la questione circa la copia autentica. *Ma nell'istante in cui nella produzione artistica viene meno il metro dell'autenticità, l'intera funzione sociale dell'arte si è capovolta. Al posto della sua fondazione sul rituale, «subentra» la sua fondazione su di un'altra prassi: vale a dire, la sua fondazione sulla politica.*

V.

«La ricezione di opere d'arte procede con accenti diversi, tra cui spiccano due polarmente opposti. Uno sta sul valore culturale, l'altro sul valore espositivo dell'opera d'arte.»^{12, 13}. La produzione artistica inizia con creazioni che so-

¹² Nell'estetica dell'idealismo questa polarità, il cui concetto della bellezza la include come indistinta (e coerentemente la esclude come distinta), non può arrivare a ottenere giustizia. In Hegel, tuttavia, essa si annuncia così chiaramente, per quanto ciò fosse possibile nei limiti dell'idealismo. «Già da tempo», così si dice nelle *Lezioni sulla filosofia della storia*, «esistevano dipinti: la pietà ebbe ben presto bisogno di essi per la propria devozione, ma essa non necessitava di dipinti *belli*, questi per lei erano anzi persino di disturbo. Nel bel dipinto è presente anche un qualcosa di esteriore, ma nella misura in cui è bello, il suo spirito parla agli uomini; in quella devozione, però, è essenziale la relazione con una *cosa*, poiché essa è di per sé soltanto un intorpidimento, privo di spirito, dell'anima... L'arte bella è... sorta nella stessa Chiesa... quantunque... l'arte sia già uscita dal principio della Chiesa» (G. W. F. Hegel, *Werke*, IX, Berlin 1837, p. 414). Anche un passo delle *Lezioni sull'estetica* indica che Hegel qui ha avvertito un problema: «... noi siamo», si dice in queste *Lezioni*, «ben oltre il poter onorare in maniera divina e venerare le opere dell'arte, l'impressione che esse fanno è di tipo più riflessivo, e ciò che mediante esse viene eccitato in noi necessita di una pietra di paragone più alta» (G. W. F. Hegel, *Werke*, X, Berlin 1835, p. 14).

¹³ Il passaggio dal primo modo della ricezione artistica al secondo definisce lo sviluppo storico della ricezione artistica in generale. Ciononostante, in ogni singola opera d'arte si può rilevare, in linea di principio, una certa oscillazione tra quei due modi polarizzati di ricezione. Così è, per esempio, per la Madonna Sistina. A partire dalle ricerche di Hubert Grimme, si sa che la Madonna Sistina fu originariamente dipinta per fini espositivi.

no al servizio «del culto». Di queste creazioni «, come si può supporre, è più» importante che siano presenti «del fatto» che siano viste. L'alce che l'uomo dell'età della pietra ritrae sulle pareti della sua caverna è uno strumento magico. «Egli certo lo espone ai suoi simili; anzitutto, però, è destinato agli spiriti. Oggi sembra addirittura che il valore culturale in quanto tale spinga» a mantenere l'opera d'arte occultata: certe statue degli dei sono accessibili solo al prete nella cella, certe immagini di Madonna restano velate per quasi tutto l'anno, certe sculture nei duomi medievali non sono visibili per gli osservatori al livello del suolo. *Con l'emancipazione delle singole pratiche artistiche dal grembo del rituale crescono le opportunità per l'esposizione dei loro prodotti.* L'esponibilità di un busto di pietra, che può essere spostato a destra e a manca, è maggiore di quella di una

Grimme ricevette l'impulso per le sue ricerche dalla domanda: a che serve il listello di legno, in primo piano nel quadro, su cui si appoggiano i due putti? Come poteva venire in mente a Raffaello, si chiese ancora Grimme, di munire il cielo di due cortine? Dalla ricerca risultò che la Madonna Sistina era stata commissionata in occasione della pubblica esposizione della salma di papa Sisto. L'esposizione della salma dei papi aveva luogo in una precisa cappella laterale della Basilica di San Pietro. Poggiando sul feretro, il quadro di Raffaello, in occasione della esposizione cerimoniale della salma, era stato collocato nello sfondo a nicchia di questa cappella. Ciò che Raffaello ha rappresentato in questo quadro è come la Madonna, provenendo dallo sfondo a forma di nicchia delimitato da due cortine verdi, si avvicini tra le nubi al feretro papale. Nella cerimonia funebre per Sisto trova così il suo impiego un eminente valore espositivo del quadro di Raffaello. Qualche tempo dopo esso fu trasferito sull'altare maggiore della chiesa del Convento dei Cappuccini a Piacenza. Il motivo di questo esilio sta nel rituale romano. Il rituale romano proibisce di destinare al culto sull'altare maggiore i quadri che siano stati esposti in occasione di cerimonie funebri. Da questa prescrizione l'opera di Raffaello, pur entro certi limiti, fu svalutata. Tuttavia la curia, al fine di ottenere un prezzo ad essa adeguato, si risolse a mettere in conto una tacita tolleranza della collocazione del quadro sull'altare maggiore. Per evitare uno scandalo, il quadro fu destinato alla confraternita della remota città di provincia.»

statua degli dei, che ha il suo luogo stabile all'interno del tempio. L'esponibilità del dipinto su tavola è maggiore di quella del mosaico o dell'affresco che l'hanno preceduto. E se l'esponibilità di una messa forse non era di per sé minore di quella di una sinfonia, comunque la sinfonia nacque nel preciso momento in cui la sua esponibilità prometteva di divenire maggiore di quella della messa.

Con i diversi metodi di riproduzione tecnica dell'opera d'arte, la sua esponibilità è cresciuta in una misura così poderosa che lo spostamento quantitativo tra i suoi due poli si capovolge, similmente a quanto avvenuto in età preistorica, in una trasformazione qualitativa della sua natura. Infatti, come in età preistorica l'opera d'arte, in forza del peso assoluto riposto nel suo valore culturale, divenne in primo luogo uno strumento della magia che solo più tardi fu riconosciuto, in certo qual modo, come opera d'arte, così oggi l'opera d'arte, in forza del peso assoluto riposto nel suo valore espositivo, diviene una creazione con funzioni del tutto nuove, dalle quali quella di cui siamo consapevoli, l'artistica, spicca come quella che in futuro potrà essere riconosciuta come una funzione accessoria¹⁴. Certo è che attual-

¹⁴ Analoghe riflessioni sono avanzate da Brecht, su un altro piano: «Non è quindi più possibile attenersi al concetto di opera d'arte per la cosa che viene fuori quando l'opera d'arte si è trasformata in merce; allora, con prudenza e cautela, ma senza alcun timore, dobbiamo abbandonare questo concetto, se insieme non vogliamo liquidare anche la funzione della cosa stessa; infatti, attraverso questa fase essa deve passare, e senza riserve; non si tratta di una deviazione poco impegnativa dalla retta via; ciò che così avviene a questa cosa, la trasformerà radicalmente, cancellerà il suo passato, a un punto tale che qualora il vecchio concetto dovesse venir ripreso – e lo sarà, perché no? – esso non susciterebbe più alcun ricordo della cosa che un tempo indicava» (B. Brecht, *Ver-suche*, 8-10, Heft 3, Berlin 1931, pp. 301-2, «Der Dreigroschenprozess»). [Id., *Gesammelte Werke*, XVIII, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1967, p. 201; per una traduzione italiana leggermente diversa cfr. B. Brecht, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Einaudi, Torino 1967, p. 106].

mente «la fotografia e, quindi,» il film «forniscono» gli appigli più adatti a questo riconoscimento.

VI.

Nella fotografia il valore espositivo inizia a far arretrare, su tutta la linea, il valore culturale. Ma questo non indietreggia senza opporre resistenza. Occupa un'ultima trincea, ed essa è il volto umano. Non a caso il ritratto è al centro della prima fotografia. Nel culto del ricordo dei cari lontani o estinti il valore culturale dell'immagine trova un ultimo rifugio. Nella fuggevole espressione di un viso umano l'aura fa un cenno, per l'ultima volta, dalle prime fotografie. È questo ciò che ne costituisce la malinconica e incomparabile bellezza. Ma laddove l'uomo si ritira dalla fotografia, allora per la prima volta il valore espositivo si oppone, come superiore, al valore culturale. Nell'aver dato a questo processo il suo proprio luogo sta l'incomparabile importanza di Atget, che intorno al 1900 ha fissato le strade parigine in vedute deserte. Ben a ragione si è detto di lui che le ha fotografate come una scena del crimine. Anche la scena del crimine è deserta. È per gli indizi che viene fotografata. Con Atget gli scatti fotografici iniziano a diventare corpi del reato nel processo storico. Questo costituisce il loro nascosto significato politico. Essi rivendicano già una ricezione in un senso determinato. Non è più loro adeguata una contemplazione liberamente fluttuante. Inquietano l'osservatore; ed egli lo sente: per arrivare a essi deve cercare un determinato percorso. Segnavia, al contempo, sono predisposti per lui dai giornali illustrati. Veri o falsi – poco importa. In essi la didascalia è diventata per

la prima volta obbligatoria. Ed è chiaro che essa ha tutt'altro carattere rispetto al titolo di un dipinto. Le direttive che l'osservatore delle immagini nel periodico illustrato ottiene attraverso la didascalia, divengono, poco dopo, ancora più precise e imperative nel film, dove la comprensione di ogni singola immagine appare prescritta dalla successione di tutte quelle precedenti.

VII.

La contesa tra la pittura e la fotografia, disputata nel corso del XIX secolo in merito al valore artistico dei loro prodotti, risulta oggi errata e confusa. Ciò, però, non contraddice il suo significato, potrebbe anzi sottolinearlo ancora di più. Di fatto questa contesa era l'espressione di un rivolgimento di portata storica mondiale, che era ignoto come tale ad entrambi i contendenti. Quando l'epoca della sua riproducibilità tecnica distaccò l'arte dal suo fondamento culturale, si estinse per sempre l'apparenza della sua autonomia. Ma la trasformazione funzionale dell'arte, che con ciò si produceva, cadeva al di fuori del campo visivo del secolo. E anche al XX, che ha vissuto lo sviluppo del cinema, è a lungo sfuggita.

Come già in precedenza, molto inutile acume era stato rivolto alla soluzione della questione se la fotografia fosse un'arte – senza essersi posti la questione preliminare: se con l'invenzione della fotografia non si fosse trasformato il carattere complessivo dell'arte – analogamente i teorici del film assunsero subito una formulazione della questione parimenti affrettata. Ma le difficoltà che la fotografia aveva procurato all'estetica tradizionale erano un gioco per bam-

bini rispetto a quelle con cui l'attendeva il film. Da qui la cieca brutalità che contraddistingue gli inizi della teoria del film. Così, ad esempio, Abel Gance paragona il film ai geroglifici: «Per un prodigioso balzo all'indietro, eccoci ritornati al piano d'espressione degli Egizi... Il linguaggio delle immagini non è ancora messo a punto perché i nostri occhi non sono ancora fatti per esse. Non c'è ancora abbastanza rispetto, *culto* per ciò che esse esprimono»¹⁵. Scrive invece Séverin-Mars: «Quale arte ha avuto un sogno più alto, più poetico e, al contempo, più reale? Così considerato il cinematografo dovrebbe divenire un mezzo d'espressione del tutto eccezionale, e nella sua atmosfera non si dovrebbero muovere se non personaggi di mentalità superiore e nei momenti più perfetti e più misteriosi del corso della loro vita»¹⁶. «Alexandre Arnoux, da parte sua, conclude una fantasia sul film muto proprio con la domanda: «Insomma, tutti questi termini azzardati che abbiamo impiegato non definiscono forse la preghiera?»¹⁷ È molto istruttivo vedere come lo sforzo di aggiudicare il film all'«arte» costringa questi teorici a voler vedere in esso, con una mancanza di riguardo senza pari, elementi culturali. Eppure, al tempo in cui queste speculazioni venivano pubblicate, erano già disponibili opere come *L'opinion publique* e *La ruée vers l'or*. Ciò non impedisce ad Abel Gance di tirare in ballo il confronto con i geroglifici, e Séverin-Mars parla del film come si potrebbe parlare dei dipinti del Beato Angelico. È significativo che ancora oggi autori particolarmente reazionari cerchino il significato del film nel-

¹⁵ Gance, *Le temps de l'image est venu!* cit., p. 101.

¹⁶ Séverin-Mars, cit. da Gance, *Le temps de l'image est venu!* cit., p. 712 p. 100.

¹⁷ A. Arnoux, *Cinéma*, Paris 1929, p. 28.

la stessa direzione e se non proprio nel sacrale, certamente nel soprannaturale. In occasione della trasposizione filmica ad opera di Reinhardt del *Sogno di una notte di mezza estate*, Werfel osserva che è indubbiamente la sterile copia del mondo esterno, con le sue strade, interni, stazioni, ristoranti, auto e spiagge, ad aver finora ostacolato l'ascesa del film nel regno dell'arte. «Il film non ha ancora colto il suo vero senso, le sue reali possibilità... Esse consistono nella sua straordinaria capacità di portare ad espressione, con mezzi naturali e con incomparabile capacità persuasiva, il fatato, il meraviglioso, il sovranaturale»¹⁸.

VIII.

«È chiaro la prestazione artistica dell'attore teatrale viene presentata al pubblico da egli stesso in persona; la prestazione artistica dell'attore cinematografico, invece, viene presentata al pubblico attraverso un'apparecchiatura. Ciò ha una duplice conseguenza. L'apparecchiatura che porta dinanzi al pubblico la prestazione dell'attore cinematografico non è tenuta a rispettare questa prestazione come totalità. Sotto la conduzione del cameraman, essa prende continuamente posizione rispetto a questa prestazione. La sequenza delle prese di posizione che il montatore compone dal materiale consegnatogli forma il film compiutamente montato. Il film comprende un certo numero di momenti del movimento che in quanto tali devono essere riconosciuti come movimenti della cinepresa – per tacere di inquadrature speciali come i primi piani. Così la prestazione dell'attore viene

¹⁸ F. Werfel, *Ein Sommernachtstraum. Ein Film von Shakespeare und Reinhardt*, in «Neues Wiener Journal», citato da Lu, 15 novembre 1935.

sottoposta a una serie di test ottici. E questa è la prima conseguenza del fatto che la prestazione dell'attore cinematografico viene proiettata mediante l'apparecchiatura. La seconda conseguenza è che l'attore cinematografico, dal momento che non presenta egli stesso la propria prestazione al pubblico, perde la possibilità, riservata all'attore teatrale, di adattare la prestazione al pubblico durante l'esibizione. In tal modo il pubblico può assumere l'atteggiamento di un perito che non è disturbato da alcun contatto personale con l'attore. *Soltanto immedesimandosi con l'apparato tecnico, il pubblico si immedesima con l'attore. Esso assume perciò il suo atteggiamento: fa dei test.* Questo non è un atteggiamento al quale possono esser sottoposti valori culturali¹⁹.

IX.

Nel film importa assai meno che l'interprete rappresenti un altro dinanzi al pubblico, del fatto che egli rappresenta se stesso dinanzi all'apparecchiatura. Pirandello è stato

¹⁹«Il film... dà (o potrebbe dare): utili chiarimenti sulle azioni umane nel dettaglio ... Ogni motivazione che muova dal carattere viene tralasciata, la vita interiore delle persone non fornisce mai la causa principale dell'azione e ne è raramente il risultato principale» (Brecht, *Versuche*, 8-10, Heft 3 cit., p. 268, «Der Dreigroschenprozess» [Id., *Gesammelte Werke* cit., pp. 157-8; cfr. anche Brecht, *Scritti sulla letteratura e sull'arte* cit., p. 68]). L'espansione del campo di ciò che è testabile, che l'apparecchiatura realizza nell'attore cinematografico, corrisponde a quella straordinaria espansione di ciò che è testabile verificatasi per l'individuo in conseguenza delle circostanze economiche. In questo modo cresce costantemente la rilevanza degli esami di qualifica professionale. Nell'esame di qualifica professionale tutto dipende dai dettagli della prestazione dell'individuo. Ripresa cinematografica ed esame di qualifica professionale si svolgono di fronte a una commissione di esperti. Il capo-operatore, nello studio cinematografico, sta esattamente nel punto in cui sta l'esaminatore nella prova di qualifica.»

uno dei primi ad aver percepito questa trasformazione dell'attore mediante il test di prestazione. Le osservazioni su questo tema che egli fa nel romanzo *Si gira*, sono solo di poco pregiudicate dal fatto di limitarsi a dare rilievo al lato negativo della cosa. E ancora meno le pregiudica il fatto di riferirsi solo al film muto. Il film sonoro, infatti, non ha modificato niente di fondamentale rispetto a questa cosa. Resta decisivo che si recita per un'apparecchiatura – o, nel caso del film sonoro, per due. «Gli attori cinematografici – scrive Pirandello – si sentono come in esilio. In esilio, non soltanto dal palcoscenico, ma quasi anche da se stessi. Avvertono confusamente, con un senso smanioso, indefinibile di vuoto, anzi di vôtamento, che il loro corpo è quasi sottratto, soppresso, privato della sua realtà, del suo respiro, della sua voce, del rumore ch'esso produce movendosi, per diventare soltanto un'immagine muta, che trèmola per un momento su lo schermo e scompare in silenzio, d'un tratto, come un'ombra inconsistente, giuoco d'illusione su uno squallido pezzo di tela... Pensa la macchinetta alla rappresentazione davanti al pubblico, con le loro ombre; ed essi debbono contentarsi di rappresentare solo davanti a lei»²⁰. Si può definire il medesimo stato di cose come segue: per la prima volta – ed è questa l'opera del film – l'uomo si trova nella condizione di dover sì agire con tutta la propria persona in carne e ossa, ma rinunciando alla propria aura. L'aura, infatti, è legata al proprio Qui e Ora. Di essa non c'è copia alcuna. L'aura, che sulla scena circonda Macbeth, non può essere distaccata da quella che, per il pubblico in carne

²⁰ L. Pirandello, *On tourne*, citato da L. Pierre-Quint, *Signification du Cinéma*, in «L'art cinématographique», Paris 1916. [Si riporta qui l'originale italiano tratto da L. Pirandello, *Si gira...*, Garzanti, Milano 1993, p. 72; seguendo Benjamin, si omette, senza indicarlo, un passo presente nel testo originale].

e ossa, avvolge l'attore che lo interpreta. Ma ciò che è caratteristico della ripresa nello studio cinematografico consiste nel fatto che essa colloca, al posto del pubblico, l'apparecchiatura. In questo modo, l'aura attorno a colui che interpreta deve cadere – e con ciò, nel contempo, anche quella attorno a colui che è interpretato.

Che proprio un drammaturgo come Pirandello, nella caratterizzazione dell'attore cinematografico, involontariamente tocchi il fondamento della crisi che vediamo colpire il teatro, non è sorprendente. All'opera d'arte interamente investita dalla riproduzione tecnica, e anzi – come il film – da essa risultante, niente si oppone più decisamente del teatro. Ogni più attenta osservazione lo conferma. Osservatori competenti hanno da lungo tempo riconosciuto che nella recitazione cinematografica «i migliori effetti si ottengono quasi sempre “recitando” il meno possibile... L'ultimo sviluppo» Arnheim, nel 1932, lo vede nel «trattare l'attore come un accessorio di scena che si sceglie per le sue caratteristiche... e si impiega al posto giusto»²¹. A ciò è strettamente

²¹ R. Arnheim, *Film als Kunst*, Berlin 1932, pp. 176-7. Certi particolari, apparentemente accessori, con cui il regista cinematografico si allontana dalle pratiche di scena, assumono in questo contesto un interesse maggiore. Come il tentativo di lasciar recitare l'interprete senza trucco, che, tra gli altri, ha praticato Dreyer in *Giovanna d'Arco*. Questi ha impiegato mesi solo per trovare i quaranta interpreti da cui è composto il tribunale dell'inquisizione. La ricerca di questi interpreti era simile a quella di accessori difficilmente reperibili. Dreyer impiegò il massimo sforzo nell'evitare somiglianze di età, statura e fisionomia tra questi interpreti (cfr. M. Schulz, *Le maquillage*, in «L'art cinématographique», Paris 1929, vi, pp. 65-6). Se l'attore diviene un accessorio, allo stesso modo, non di rado, l'accessorio funge da attore. In ogni caso non è affatto inconsueto che il film si trovi nella situazione di conferire un ruolo all'accessorio. Invece di prendere esempi qualsiasi da una serie infinita, fermiamoci a uno di particolare forza probante. Un orologio in funzione sulla scena avrà sempre un effetto fastidioso. Il suo ruolo, quello di misurare il tempo, non può essergli accordato sulla scena. Il tempo astronomico, anche in una *pièce* naturalistica, colliderebbe con il tempo scenico. In queste circo-

connesso qualcos'altro. *L'attore che recita sulla scena si cala in un ruolo. All'interprete cinematografico ciò è molto spesso negato.* La sua prestazione non è per niente unitaria, bensì composta da molte prestazioni singole. Accanto a considerazioni casuali relative all'affitto dello studio, alla disponibilità dei partner, all'allestimento e via dicendo, sono le necessità elementari del macchinario a scomporre l'interpretazione dell'attore in una serie di episodi montabili. Si tratta anzitutto dell'illuminazione, la cui installazione costringe a suddividere la rappresentazione di un processo, che sullo schermo appare come un decorso rapido e unitario, in una serie di singole riprese, che nello studio, in certe circostanze, sono distribuite nell'arco di ore. Per tacere di montaggi più evidenti. Così, un salto dalla finestra può essere girato in studio nella forma di un salto dall'impalcatura, mentre la fuga che segue può all'occasione essere girata settimane dopo, durante una ripresa in esterno. Del resto è facile immaginare casi ancora più paradossali. All'interprete può essere richiesto di trasalire dopo che bussano alla porta. Può darsi che questo sussulto non sia riuscito nel modo desiderato. Allora il regista, una volta che l'interprete è di nuovo nello studio, può ricorrere all'espedito di far sparare, a sua insaputa, un colpo alle sue spalle. Lo spavento dell'interprete in

stanze è sommamente caratteristico del film il fatto che, secondo le opportunità, può ricorrere senz'altro a una misurazione del tempo mediante l'orologio. Da ciò si può comprendere più chiaramente che in altri modi come, in certe circostanze, ogni singolo accessorio possa assumere, nel film, funzioni decisive. C'è solo un passo da qui alla definizione di Pudovkin, secondo la quale «l'interpretazione dell'attore, che è collegata a un oggetto ed è costruita su di esso ... è sempre uno dei metodi più potenti della creazione filmica» (V. Pudovkin, *Filmregie und Filmmanuskript*, Berlin 1928, p. 126). Così il film è il primo mezzo artistico a essere in condizione di mostrare come la materia reciti insieme all'uomo. Perciò, esso può essere uno strumento eccellente per la rappresentazione materialistica.

questo istante può essere ripreso e montato nel film. Niente mostra più drasticamente come l'arte sia fuoriuscita dal regno della «bella apparenza» che a lungo è valso come l'unico in cui essa potesse prosperare.

X.

Lo sconcerto dell'interprete di fronte all'apparecchiatura, quale lo descrive Pirandello, è, di per sé, dello stesso tipo dello sconcerto dell'uomo di fronte alla propria immagine nello specchio. Ora, però, quest'immagine allo specchio è separabile da lui, è divenuta trasportabile. E dove viene trasportata? Di fronte «al pubblico»²². La consapevolezza di ciò non abbandona neppure per un istante l'interprete cinematografico. *«Mentre sta di fronte all'apparecchiatura, lui sa di avere a che fare, in ultima istanza, con il*

²² La qui constatabile trasformazione della modalità espositiva, dovuta alla tecnica di riproduzione, si fa notare anche in politica. *Si può comprendere l'attuale crisi delle democrazie «borghesi» come una crisi delle condizioni di esposizione «determinanti per colui che governa»*. Le democrazie espongono il «governante» in modo immediato, nella sua persona, e precisamente lo espongono ai rappresentanti. Il parlamento è il suo pubblico. Con le innovazioni dell'apparecchiatura di registrazione, che permette all'oratore, durante il discorso, di rendersi udibile a un'illimitata moltitudine e, poco dopo, di rendersi visibile a un'illimitata moltitudine, l'esposizione dell'uomo politico di fronte a questa apparecchiatura di registrazione passa in primo piano. Ciò svuota i parlamenti nello stesso tempo in cui svuota i teatri. La radio e il film trasformano non solo la funzione dell'interprete professionista ma, altrettanto, la funzione di colui che, come fa «chi governa», interpreta se stesso di fronte ad essi. La direzione di questa trasformazione è uguale nell'attore cinematografico e nel «governante», malgrado i loro diversi compiti specifici. Essa aspira all'esposizione di prestazioni sottoponibili a prove, anzi di prestazioni accettabili in determinate condizioni sociali, come lo sport ne aveva pretese in certe condizioni naturali. Questo produce una nuova selezione, una selezione di fronte all'apparecchiatura, il cui risultato sono il campione, la star e il dittatore.

pubblico: il pubblico degli acquirenti che formano il mercato. Questo mercato, a cui l'interprete si sottomette non solo con la sua capacità lavorativa, ma da capo a piedi, con il cuore e i reni, nel momento della sua prestazione ad esso destinata, è per lui tanto poco accessibile, quanto lo è per un articolo qualsiasi fatto in una fabbrica. Questa circostanza non dovrebbe avere la sua parte nello sgomento, nell'inedita angoscia che, secondo Pirandello, colpisce l'interprete di fronte all'apparecchiatura? Il film, al di fuori dello studio cinematografico, risponde al raggrinzirsi dell'aura con una costruzione artefatta della «personality». Il culto della star promosso «dal capitale cinematografico» conserva quell'incanto della personalità che già da molto tempo consiste «ormai» nel marcio «incanto» del suo carattere di merce. «Fintantoché a dare il la è il capitale cinematografico, al film di oggi non si potrà accreditare, in generale, nessun altro merito rivoluzionario, se non quello di promuovere una critica rivoluzionaria delle rappresentazioni tradizionali dell'arte. Non neghiamo che il film di oggi, oltre a ciò, possa promuovere, in casi particolari, una critica rivoluzionaria ai rapporti sociali, e addirittura all'ordinamento della proprietà. Ma non sta qui il baricentro della presente ricerca, così come non sta qui il baricentro della produzione filmica dell'Europa occidentale.»²³.

Dalla tecnica del film, proprio come da quella dello sport, dipende il fatto che alle prestazioni da loro esibite ognuno assiste come semi-specialista. Per aprirsi alla comprensione di questo stato di fatto, basta aver udito anche una sola volta un gruppo di giovani strilloni che, appog-

²³ [A questo punto nella terza versione segue senza interruzione di capitolo (e con alcune variazioni e omissioni) quello che nella versione del 1936 è il capitolo XIII].

giati alle loro biciclette, discutono i risultati di una corsa ciclistica. «Non a caso gli editori di giornali organizzano gare per i loro giovani strilloni. Esse suscitano grande interesse nei partecipanti. Poiché il vincitore di queste manifestazioni ha l'opportunità di essere promosso da giovane strillone a corridore. Allo stesso modo, per esempio, il cinegiornale dà ad ognuno la possibilità di essere promosso da passante a comparsa. Egli, in tal modo, può persino, in certe circostanze, vedersi immesso in un'opera d'arte – si pensi ai *Tre canti su Lenin* di Vertov o a *Borinage* di Ivens.» *Ogni uomo oggi può reclamare di essere filmato.* Uno sguardo alla situazione storica odierna della letteratura spiega questa rivendicazione nel migliore dei modi.

Nella letteratura, per secoli, le cose stavano in modo tale che di contro a un esiguo numero di scrittori c'era un numero più che centuplicato di lettori. Verso la fine del secolo scorso sopravvenne un cambiamento. Con la crescente espansione della stampa, che mise a disposizione dei lettori sempre nuovi organi politici, religiosi, scientifici, professionali, locali, una parte sempre più grande di lettori finì – inizialmente per caso – nel novero degli scrittori. La stampa quotidiana iniziò ad aprire ai lettori la propria «cassetta delle lettere», così che oggi non c'è un europeo inserito nel processo lavorativo che, in linea di massima, non possa da qualche parte trovare l'opportunità per la pubblicazione di un'esperienza lavorativa, di un reclamo, di un reportage o cose simili. Con ciò, la distinzione tra autore e pubblico è sul punto di perdere il suo carattere fondamentale. Diviene una distinzione funzionale, che procede, in un modo o nell'altro, di caso in caso. Il lettore è ognora pronto a divenire uno scrittore. In quanto esperto, quale è bene o male dovuto divenire all'interno di un processo lavorativo estrema-

mente specializzato – fosse anche esperto di una mansione insignificante – egli conquista un accesso all'essere autore. Il lavoro stesso «, in Unione Sovietica,» prende la parola. E la sua esposizione nella parola costituisce una parte del saper fare necessaria al suo esercizio. La competenza letteraria non si fonda più sulla formazione specializzata, ma su quella politecnica, e diviene così bene comune²⁴.

Tutto questo può essere senz'altro applicato al film, in cui si compiono nel giro di un decennio quegli spostamen-

²⁴ Va perduto il carattere privilegiato delle tecniche in questione. Scrive Aldous Huxley: «i progressi della tecnica hanno... portato alla volgarità... la riproducibilità tecnica e la stampa rotativa hanno permesso un'indeterminabile riproduzione di scritti e immagini. L'istruzione scolastica generale e gli stipendi relativamente alti hanno fornito un pubblico molto grande che sa leggere ed è capace di procurarsi cose da leggere e materiale illustrativo. Per rendere ciò disponibile, si è creata un'industria considerevole. Ma ormai il talento artistico è qualcosa di raro; ne segue... che in ogni tempo e in ogni luogo la maggior parte della produzione artistica è stata scadente. Oggi, però, la percentuale di spazzatura nella complessiva produzione artistica è più grande di quanto lo sia mai stata... Siamo qui di fronte a un semplice fatto aritmetico. Nel corso del secolo passato la popolazione dell'Europa occidentale è più che raddoppiata. Ma posso stimare che il materiale letterario e illustrativo è cresciuto secondo un rapporto almeno di 1 a 20, ma forse anche a 50 o addirittura a 100. Se una popolazione di x milioni ha n talenti artistici, allora una popolazione di $2x$ milioni avrà probabilmente $2n$ talenti artistici. Ora, la situazione si può riassumere come segue. Se cento anni fa veniva pubblicata una pagina stampata con materiale letterario e illustrativo, oggi, per lo stesso scopo, se ne pubblicano venti se non cento. D'altro canto, se cento anni fa esisteva un talento artistico, oggi al suo posto ne esistono due. Io ammetto che oggi, in seguito all'istruzione scolastica generale, può diventare produttivo un grande numero di talenti virtuali che una volta non sarebbero giunti a sviluppare le proprie doti. Poniamo dunque... che oggi ci siano tre, anche quattro talenti artistici rispetto a quell'uno di una volta. Resta il fatto, tuttavia, che indubbiamente il consumo di materiale letterario e illustrativo ha di gran lunga superato la naturale produzione di scrittori dotati e di disegnatori dotati. Con il materiale auditivo le cose non stanno diversamente. La prosperità, il grammofono e la radio hanno dato vita a un pubblico il cui consumo di materiali sonori si colloca al di fuori di ogni rapporto con l'aumento della popolazione e, di conseguenza, con la normale crescita di mu-

ti che nella letteratura hanno impiegato secoli. Nella prassi del film – anzitutto di quello russo – questo spostamento si è, infatti, qua e là già realizzato. Una parte degli interpreti che si trovano nel film russo non sono interpreti nel nostro senso, ma persone che interpretano *se stesse* – e precisamente, in primo luogo, all'interno del loro processo lavorativo. Nell'Europa occidentale lo sfruttamento capitalistico del film proibisce di prendere in considerazione la pretesa legittima dell'uomo d'oggi ad essere riprodotto. In queste condizioni, l'industria del film ha tutto l'interesse a pungolare la partecipazione delle masse attraverso rappresentazioni illusorie e ambigue speculazioni.

XI.

La ripresa di un film, e in particolare di un film sonoro, offre uno spettacolo che prima sarebbe stato sempre e ovunque impensabile. Essa rappresenta un processo al quale non si può più assegnare un qualunque punto di vista, senza che l'apparecchiatura di ripresa, che non appartiene all'azione in quanto tale, i macchinari per l'illuminazione, lo staff di assistenti ecc. non cadano nel campo visivo dello spettatore. (A meno che la posizione della pupilla dello spettatore non coincida con quella della

sicisti di talento. Risulta così che in tutte le arti, tanto in senso assoluto quanto in senso relativo, la produzione di spazzatura è più grande di quanto lo fosse precedentemente; e tale è destinata a rimanere, finché le persone continueranno, come adesso, a esercitare un consumo sproporzionatamente grande di materiale letterario, illustrativo e auditivo» (A. Huxley, *Croisière d'hiver. Voyage en Amérique Centrale*, Paris, pp. 273 sgg). Questa prospettiva, evidentemente, non è progressista.»

macchina da presa). Questa circostanza, meglio di ogni altra, rende superficiali e senza importanza le somiglianze che possono esserci tra una scena in uno studio cinematografico e una scena su un palco. Per principio il teatro conosce il punto dal quale ciò che accade non può che essere inteso come illusorio. Questo punto non c'è rispetto alla scena ripresa in un film. La sua natura illusoria è una natura di secondo grado; è un risultato del montaggio. Vale a dire: *Nello studio cinematografico l'apparecchiatura è così profondamente penetrata nella realtà che il suo puro aspetto, libero dal corpo estraneo dell'apparecchiatura, è il risultato di una particolare procedura, ovvero della ripresa effettuata dall'apparato fotografico appositamente regolato e del suo montaggio con altre riprese dello stesso tipo.* L'aspetto della realtà libero dall'apparato è qui divenuto quello più artificioso e lo spettacolo dell'immediata effettività è divenuto il Fiore blu nel paese della tecnica.

Il medesimo stato di cose, così ben distinto da quello del teatro, si può confrontare in modo ancora più istruttivo con quello presente nella pittura. Qui dobbiamo porre la domanda: come si rapporta l'operatore al pittore? Per rispondere, si conceda una costruzione ausiliaria basata su *quel* concetto dell'operatore divenuto consueto grazie alla chirurgia. Il chirurgo rappresenta il polo di un ordinamento al cui polo opposto si colloca il mago. L'atteggiamento del mago che cura un malato attraverso l'imposizione delle mani è diverso da quello del chirurgo che esegue un intervento nel corpo del malato. Il mago conserva la naturale distanza tra sé e colui che viene curato; più precisamente: egli la diminuisce – in forza delle sue mani imposte – solo di poco e la incrementa – in forza

della sua autorità – di molto. Il chirurgo procede in modo inverso: egli diminuisce di molto la distanza rispetto a colui che viene curato – penetrando al suo interno – e l'aumenta soltanto di poco – mediante la precauzione con cui la sua mano si muove tra gli organi. In una parola: a differenza del mago (che ancora si cela nel medico generico) il chirurgo, nel momento decisivo, rinuncia a porre il suo malato di fronte a sé, da uomo a uomo; piuttosto, si introduce operativamente al suo interno. Il mago e il chirurgo si comportano come il pittore e il cameraman. Il pittore osserva, nel suo lavoro, una naturale distanza dal dato, il cameraman, di contro, penetra a fondo nel tessuto della datità²⁵. Le immagini che entrambi ne traggono sono immensamente diverse. Quella del pittore è un'immagine totale, quella del cameraman è un'immagine più volte frammentata, le cui parti si riuniscono secondo una nuova legge. *In questo modo, la rappresentazione filmica della realtà è quella incomparabilmente più significativa per l'uomo odierno, poiché essa produce quell'aspetto della realtà libero dall'apparato che egli è autorizzato ad esi-*

²⁵ Le azioni temerarie del cameraman sono di fatto comparabili a quelle dell'operatore chirurgico. Luc Durtain, in una lista di prodezze tecniche specificamente gestuali, enumera quelle «che sono necessarie in chirurgia in certi interventi difficili. Scelgo come esempio un caso di otorinolaringoiatria...; intendo il cosiddetto procedimento endonasale prospettico; oppure segnalo i prodigi acrobatici che la chirurgia laringea ha dovuto effettuare sotto la guida dell'immagine della laringe rovesciata nello specchio; e potrei anche parlare della chirurgia dell'orecchio, che ricorda il lavoro di precisione degli orologiai. Quale ampia scala delle più sottili acrobazie muscolari viene richiesta a quell'uomo che vuole riparare il corpo umano, o salvarlo, si pensi soltanto all'operazione della cataratta, in cui il bisturi ha, per così dire, a che fare con parti di tessuto quasi fluide, o agli importantissimi interventi nella zona intestinale (laparatomia)». (Luc Durtain, *La technique et l'homme*, in «Vendredi», 13 marzo 1936, 19).>

gere dall'opera d'arte, proprio sulla base della sua più intensiva compenetrazione con l'apparecchiatura.

XII.

La riproducibilità tecnica dell'opera d'arte trasforma il rapporto delle masse con l'arte. Dal rapporto più regressivo, ad esempio nei confronti di un Picasso, esso si rovescia in quello più progressivo, ad esempio nei confronti di un Chaplin. Inoltre, il comportamento progressivo è contrassegnato dal fatto che in esso la voglia di vedere e di fare esperienze entra in un'immediata e intima connessione con l'atteggiamento del giudice esperto. Tale connessione è un importante indizio sociale. Infatti, quanto più diminuisce il significato sociale di un'arte tanto più nel pubblico si separano – come risulta chiaramente nei confronti della pittura – l'atteggiamento critico e quello del godimento. Ciò che è convenzionale viene goduto acriticamente, ciò che è davvero nuovo lo si critica con avversione. «Al cinema l'atteggiamento critico e quello del godimento nel pubblico coincidono.» È precisamente questa la circostanza decisiva: in nessun luogo più che al cinema le reazioni del singolo, la cui somma costituisce la reazione massiva del pubblico, si rivelano fin dall'inizio condizionate dalla loro imminente trasformazione in fenomeno di massa. E nel manifestarsi esse si controllano. Il confronto con la pittura resta ulteriormente utile. Il dipinto ha avuto sempre la speciale pretesa di essere osservato da un singolo individuo oppure da pochi. L'osservazione simultanea dei dipinti da parte di un grande pubblico, quale si presenta nel XIX secolo, è un sintomo precoce della crisi della pittura, che non fu affatto causata

soltanto dalla fotografia, bensì, in modo relativamente autonomo da questa, dal fatto che l'opera d'arte esige la massa.

Ciò dipende dal fatto che la pittura non è capace di offrire l'oggetto a una ricezione collettiva e simultanea, come è vero da sempre per l'architettura, era vero in passato per l'epica e lo è oggi per il film. E per quanto poco, da questa sola circostanza, si possano trarre conclusioni circa il ruolo sociale della pittura, tuttavia, essa assume il valore di un grave intralcio nel momento in cui la pittura, in forza di determinate circostanze e in certo qual modo contro la propria natura, viene messa immediatamente a confronto con le masse. Nelle chiese e nei conventi del medioevo, come presso le corti principesche fin verso la fine del XVIII secolo, la ricezione collettiva dei dipinti non aveva luogo simultaneamente, bensì in maniera articolata per vari gradi e mediata gerarchicamente. Se ciò è cambiato, in tale cambiamento trova espressione quel peculiare conflitto in cui la pittura è stata coinvolta dalla riproducibilità tecnica del dipinto. Ma per quanto ci si adoperasse per portarla di fronte alle masse nelle gallerie e nei *salons*, non si dava un modo in cui le masse avrebbero potuto organizzarsi e controllarsi in questa ricezione²⁶. Ecco allora che lo stesso pubblico che reagisce in modo progressivo a un film grottesco, deve necessariamente divenire reattivo di fronte al surrealismo.

²⁶ Questo tipo di considerazione può sembrare goffo; ma come mostra il grande teorico Leonardo da Vinci, al momento giusto si può ricorrere anche a considerazioni goffe. Leonardo paragona la musica e la pittura con queste parole: «Ma la pittura eccelle e signoreggia la musica perché essa non muore immediata dopo la sua creazione, come fa la sventurata musica è... la musica che si va consumando mentre ch'ella nasce, è men degna della pittura, che con vetri si fa eterna» ([Leonardo da Vinci, *Frammenti letterari e filosofici*] cit. in F. Baldensperger, *Le raffermissement des techniques dans la littérature occidentale de 1840*, in «Revue de Littérature Comparée», xv, 1, Paris 1935, p. 79, nota 1).» [*Trattato della pittura*, parte prima, parr. 25, 27].

XIII.

Il film «ha i suoi tratti caratteristici» non solo nel modo in cui l'uomo si rappresenta di fronte all'apparecchiatura di ripresa, ma nel modo in cui, con il suo aiuto, si rappresenta l'ambiente. «Uno sguardo alla psicologia della prestazione illustra la capacità dell'apparecchiatura di fare test. Uno sguardo alla psicanalisi la illustra da un altro lato. Il film ha, in effetti, arricchito il nostro mondo osservativo²⁷ con metodi che possono essere illustrati attraverso quelli della teoria freudiana. Cinquant'anni fa, un lapsus all'interno di un dialogo passava più o meno inosservato. Il fatto che esso d'un tratto potesse aprire una prospettiva profonda nel dialogo che fino ad allora era parso scorrere su un piano superficiale poteva essere annoverato tra le eccezioni. A partire dalla *Psicopatologia della vita quotidiana* le cose sono cambiate. Essa ha isolato e, al contempo, reso analizzabili cose che prima nuotavano inosservate nell'ampia corrente del percepito. Come conseguenza, il film ha avuto un analogo approfondimento dell'appercezione in tutta l'ampiezza del mondo osservativo ottico, e ora anche di quello acustico. Il fatto che le prestazioni proiettate dal film siano analizzabili in modo più esatto e da più numerosi punti di vista, rispetto alle prestazioni che si rappresentano sul dipinto o sulla scena, non è che il rovescio di questo stato di cose. Rispetto alla pittura, è l'incomparabilmente più precisa descrizione della situazione a costituire la maggiore analizzabilità della prestazione rap-

²⁷ [Il termine usato qui da Benjamin è «Merkwelt»: non si può escludere un riferimento alla distinzione fatta da Jakob von Uexküll tra *Merkwelt* (Mondo osservativo ovvero mondo dei segni) e *Wirkwelt* (mondo effettuale ovvero mondo dell'agire) nella caratterizzazione del rapporto tra l'uomo e il suo ambiente (*Umwelt*)].

presentata nel film. Rispetto al palcoscenico, la maggiore analizzabilità della prestazione rappresentata filmicamente è determinata da una più alta isolabilità. Questa circostanza tende a favorire la mutua compenetrazione di arte e scienza, e ciò costituisce il suo significato principale. In effetti, di un atteggiamento isolato all'interno di una situazione determinata – come un muscolo in un corpo – è difficile indicare che cosa ci affascini di più: il suo valore artistico o la sua utilizzabilità scientifica. *Una delle funzioni rivoluzionarie del film sarà quella di rendere riconoscibili come identiche la valorizzazione artistica e quella scientifica della fotografia, sino ad ora separate*²⁸.

Mentre il film, con i primi piani tratti dal suo repertorio, con l'accentuazione di dettagli nascosti all'interno di scene a noi familiari, con l'esplorazione di ambienti banali condotta genialmente dall'obiettivo, accresce da un lato la comprensione delle costrizioni da cui è governata la nostra esistenza, dall'altro giunge ad assicurarci un enorme e inaspettato spazio di gioco! Le nostre taverne e strade metropolitane, i nostri uffici e le nostre camere ammobiliate, le nostre stazioni e fabbriche sembravano imprigionarci senza speranza. Poi venne il film e con la dinamite dei decimi di secondo ha fatto saltare questo mondo-prigione, cosic-

²⁸ Se cerchiamo un'analogia con questa situazione, se ne rivela una assai istruttiva nella pittura del Rinascimento. Anche lì incontriamo un'arte il cui incomparabile progresso e il cui significato si basano, non da ultimo, sul fatto che essa integra una quantità di nuove scienze o, perlomeno, di nuovi dati scientifici. Essa utilizza l'anatomia e la prospettiva, la matematica, la meteorologia e la dottrina dei colori. «Che cosa è più distante da noi», scrive Valéry, «della ambizione sconcertante di un Leonardo, che, considerando la pittura come un fine supremo o una suprema dimostrazione della conoscenza, pensò che essa esigesse l'acquisizione dell'onniscienza e che non indietreggiava di fronte a un'analisi generale, la cui profondità e precisione ci confondono?» (Valéry, *Pièces sur l'art* cit., p. 191, «Autour de Corot»).

ché noi ora intraprendiamo rilassati viaggi avventurosi tra le sue sparse rovine. Con il primo piano si dilata lo spazio, con il rallentatore il movimento. E come con l'ingrandimento non abbiamo soltanto una mera chiarificazione di ciò che si vede «comunque» in modo indistinto, ma vengono anzi alla luce formazioni strutturali della materia completamente nuove, così il rallentatore non mette soltanto in luce motivi già noti del movimento, piuttosto in quelli noti scopre motivi del tutto ignoti, «che non producono l'effetto di rallentamenti di movimenti più veloci, ma quello di movimenti singolarmente plananti, sospesi, sovrannaturali»²⁹. Diviene così evidente che quella natura che parla alla cinepresa è diversa da quella che parla all'occhio. Diversa, soprattutto, perché al posto dello spazio intessuto dall'uomo mediante coscienza, subentra uno spazio intessuto inconsciamente. Se è del tutto ordinario che qualcuno si renda conto, seppur approssimativamente, del modo di camminare della gente, questi non sa proprio nulla del suo portamento nella frazione di secondo del cambio di passo. Se ci è del tutto familiare in linea di massima la presa con cui afferriamo l'accendino o il cucchiaino, siamo comunque appena consapevoli di ciò che davvero si svolge tra la mano e il metallo, per tacere delle sue oscillazioni a seconda dei diversi stati d'animo in cui ci troviamo. Qui interviene la cinepresa con i suoi mezzi ausiliari, il suo scendere e salire, interrompere e isolare, dilatare e comprimere il corso degli eventi, ingrandire e rimpicciolire. Grazie ad essa noi facciamo per la prima volta esperienza dell'inconscio ottico, come, grazie alla psicanalisi, dell'inconscio pulsionale.

²⁹ Arnheim, *Film als Kunst* cit., p. 138.

XIV.

Da sempre uno dei compiti più importanti dell'arte è stato quello di generare una richiesta per la cui completa soddisfazione non è ancora giunta l'ora³⁰. La storia di ogni forma d'arte ha delle epoche critiche in cui questa forma spinge con urgenza verso certi effetti che si potranno produrre senza sforzo soltanto con uno standard tecnico tra-

³⁰ «L'opera d'arte», dice André Breton, «ha valore solo nella misura in cui al suo interno vibrano i riflessi del futuro». In effetti, ogni forma d'arte evoluta si colloca nel crocevia di tre linee di sviluppo. In primo luogo, infatti, la tecnica tende a una determinata forma d'arte. Prima che entrasse in scena il film, c'erano dei libretti fotografici le cui immagini, scorrendo di fronte all'osservatore sotto la pressione del pollice, proiettavano un incontro di boxe o una partita di tennis; c'erano, nei bazar, delle macchinette automatiche la cui sequenza d'immagini era tenuta in movimento grazie alla rotazione di una manovella. In secondo luogo, le forme d'arte tradizionali, in certi stadi del loro sviluppo, tendono faticosamente a ottenere effetti che in seguito sono ottenuti, in modo disinvolto, dalla nuova forma d'arte. Prima che il film si facesse valere, i dadaisti cercarono, mediante le loro manifestazioni, di suscitare nel pubblico un movimento che poi un Chaplin è riuscito a realizzare in modo naturale. In terzo luogo, le trasformazioni sociali tendono, in modo spesso non appariscente, a produrre una trasformazione della ricezione che poi torna utile soltanto alla nuova forma d'arte. Prima che il film avesse iniziato a formare il suo pubblico, c'erano immagini (che avevano già smesso di essere immobili) che erano recepite da un pubblico radunato nel *Kaiserpanorama*. Questo pubblico si trovava di fronte a un paravento in cui erano installati degli stereoscopi, uno per ogni partecipante. Di fronte a questi stereoscopi apparivano automaticamente singole immagini che duravano poco e subito facevano posto ad altre. Con mezzi simili dovette lavorare Edison allorché – prima che fossero noti uno schermo e il metodo di proiezione – proiettò il primo spezzone cinematografico di fronte a un pubblico esiguo che guardava dentro l'apparato in cui scorreva la sequenza di immagini. Del resto nell'allestimento del *Kaiserpanorama* viene a espressione in modo particolarmente chiaro una dialettica dello sviluppo. Poco prima che il film renda collettiva la visione delle immagini, di fronte agli stereoscopi di questo impianto divenuto rapidamente antiquato la visione delle immagini da parte di un singolo, si riafferma ancora una volta con la stessa intensità che aveva in passato l'osservazione dell'immagine divina da parte del prete nella cella.

sformato, cioè in una nuova forma d'arte. Le stravaganze e le asprezze dell'arte che, soprattutto nei cosiddetti tempi di decadenza, si producono in così grande misura, provengono in realtà dal suo centro di forze storicamente più ricco. «Di tali barbarismi pullula,» anche da ultimo, il dadaismo. Solo adesso si può riconoscere quello che è il suo impulso: *Il dadaismo ha provato a generare con gli strumenti della pittura (e della letteratura) quegli effetti che oggi il pubblico cerca nel cinema.*

Ogni formulazione di una richiesta radicalmente nuova, rivoluzionaria, è destinata a oltrepassare il segno. Il dadaismo lo fa nella misura in cui sacrifica i valori di mercato, che appartengono al film nella misura più ampia, a favore di più significative intenzioni – di cui, ovviamente, non è consapevole nella forma qui descritta. I dadaisti assegnarono molto meno peso all'utilizzabilità mercantile delle loro opere d'arte che alla loro inutilizzabilità come oggetti di un inabissamento contemplativo. Inutilizzabilità che cercarono di ottenere non da ultimo attraverso una fondamentale degradazione del loro materiale. Le loro poesie sono «insalate di parole», contengono locuzioni oscene e ogni possibile scarto della lingua. E così i loro dipinti, sui quali incollavano bottoni e biglietti del tram. Ciò che ottenevano con tali mezzi era uno spietato annientamento dell'aura dei loro prodotti, su cui essi, con i mezzi della produzione, imprimevano il marchio di una riproduzione. Di fronte a un quadro di Arp o a una poesia di August Stramm è impossibile concedersi il tempo per il raccoglimento e il giudizio, come di fronte a un quadro di Derain o a una poesia di Rilke. Al raccoglimento, che nella degenerazione della borghesia è divenuto una scuola di condotta asociale, si contrappone la diversione come un

tipo di comportamento sociale³¹. Difatti le manifestazioni dadaiste, facendo dell'opera d'arte il centro di una provocazione, garantivano una diversione assai potente. Essa doveva anzitutto soddisfare *una* richiesta: provocare un pubblico scandalo.

L'opera d'arte, da allettante apparenza o convincente creazione sonora, si trasformò con i dadaisti in un proiettile. Colpiva l'osservatore. Si conquistava una qualità tattile. Con ciò essa ha favorito la richiesta del film, il cui elemento di diversione è parimenti in primo luogo un elemento tattile, poiché si basa sull'avvicendamento delle scene e delle inquadrature, che penetrano a scatti nello sguardo dello spettatore. «Si confronti la tela su cui viene proiettato il film con la tela su cui si trova il dipinto. La seconda invita l'osservatore alla contemplazione; di fronte ad essa può abbandonarsi al proprio flusso di associazioni. Non può farlo invece di fronte alla ripresa cinematografica. Non appena egli l'ha colta con l'occhio, questa si è già modificata. Essa non può essere fissata. Duhamel, che odia il cinema e che non ha capito niente del suo significato, ma ha capito qualcosa della sua struttura, prende nota di questa circostanza in questo appunto: «Io non posso già più pensare ciò che voglio. Le immagini in movimento si sostituiscono ai miei propri pensieri»³². Il flusso di associazioni di colui che la osserva viene

³¹ L'archetipo teologico di questo raccoglimento è la coscienza di essere soli con il proprio Dio. Con questa coscienza, nelle grandi epoche della borghesia si è rafforzata la libertà di sbarazzarsi della tutela della Chiesa. Nelle epoche del suo declino, quella stessa consapevolezza dovette tener conto della tendenza nascosta a sottrarre alle faccende della collettività quelle forze che il singolo mette all'opera nel rapporto con Dio.»

³² G. Duhamel, *Scènes de la vie future*, II ed., Paris 1930, p. 52. [la traduzione del passo segue l'originale francese, anziché la traduzione tedesca di Benjamin].

interrotto subito dalla sua trasformazione. Su ciò si fonda l'effetto di choc del film, il quale come ogni effetto di choc vuole essere afferrato da un'accresciuta presenza di spirito³³.» *Il film ha liberato l'effetto di choc fisico che il dadaismo teneva per così dire ancora impacchettato nello choc morale, da questo imballaggio*³⁴.

XV.

La massa è una matrice dalla quale, attualmente, esce rigenerato ogni abituale atteggiamento di fronte alle opere d'arte. La quantità si è convertita in qualità: *Le masse sempre più grandi dei partecipanti hanno fatto emergere una mutata modalità di partecipazione*. L'osservatore non deve farsi confondere dal fatto che, in un primo momento, questa partecipazione si manifesta in una forma screditata. «Eppure non sono mancati quelli che si sono fermati con

³³ Il film è la forma di arte corrispondente all'accresciuto pericolo di vita che gli uomini di oggi devono guardare negli occhi. Il bisogno di esporsi agli choc è un adattamento degli uomini ai pericoli che li minacciano. Il film corrisponde alle profonde trasformazioni dell'apparato appercettivo – trasformazioni come quelle vissute, nell'ambito dell'esistenza privata, da ogni passante nel traffico metropolitano e, su scala storica, da ogni cittadino di oggi.» [Il passo posto qui tra parentesi angolate era contenuto, con alcune variazioni (la più importante è il brano su Duhamel e la relativa citazione), in una nota del capitolo XVII della versione del 1936].

³⁴ Come per il dadaismo, anche per il cubismo e il futurismo si possono trarre importanti conclusioni dal film. Entrambi appaiono come tentativi imperfetti dell'arte di tenere conto della compenetrazione della realtà con l'apparecchiatura. Queste scuole intrapresero il loro tentativo, a differenza del film, non mediante la valorizzazione dell'apparecchiatura per la rappresentazione artistica della realtà, ma mediante una sorta di amalgama tra realtà rappresentata e apparecchiatura rappresentata. In ciò gioca un ruolo prevalente; nel cubismo, il presentimento della costruzione di questa apparecchiatura che si basa sull'ottica; nel futurismo, il presentimento degli effetti di questa apparecchiatura che si faranno valere nel rapido scorrere della pellicola.»

ostinazione proprio a questo aspetto superficiale della cosa. Tra costoro, Duhamel si è espresso nel modo più radicale. Ciò che disapprova del film è anzitutto la modalità di partecipazione che esso risveglia nelle masse. Egli chiama il film «una distrazione per iloti, un passatempo per illetterati, per creature miserabili, fiacche, consumate dal loro bisogno e dalle loro preoccupazioni... uno spettacolo che non richiede alcun sforzo, che non suppone alcuna successione nelle idee, non solleva alcuna questione, non accende alcuna passione, non risveglia al fondo del cuore alcuna luce e non eccita alcuna speranza se non quella, ridicola, di divenire un giorno una “star” di Los Angeles»³⁵. Come si vede, si tratta in fondo della vecchia lamentela che le masse cercano distrazione, mentre l'arte esige dall'osservatore raccoglimento. Questo è un luogo comune. Resta solo la questione, se esso non offra una postazione per l'analisi del film. Occorre qui vedere le cose più da vicino. Distrazione e raccoglimento stanno in una contrapposizione che possiamo formulare così: Colui che si raccoglie di fronte all'opera d'arte sprofonda in essa; egli entra dentro quest'opera, così come narra la leggenda di un pittore cinese alla vista del suo quadro compiuto. La massa distratta, di contro, fa sì che l'opera d'arte sprofondi in lei; la trascina con la sua onda, la avvolge nel suo flutto. Così accade, nel modo più evidente, con gli edifici. L'architettura ha offerto da sempre il prototipo di un'opera d'arte la cui ricezione ha luogo in modo distratto e per opera della collettività. Le leggi della sua ricezione sono le più istruttive.

Gli edifici accompagnano l'umanità fin dalla sua preistoria. Molte forme d'arte sono sorte e sono svanite. La

³⁵ Duhamel, *Scènes de la vie future* cit., p. 58 [la traduzione del passo segue l'originale francese, anziché la traduzione tedesca di Benjamin].

tragedia nasce con i Greci, per poi spegnersi con loro e rivivere di nuovo dopo secoli «soltanto per quanto concerne le sue «regole»». L'epica, la cui origine si colloca nella giovinezza dei popoli, si spegne in Europa con la fine del Rinascimento. La pittura su tavola è una creazione del medioevo e niente le garantisce una durata ininterrotta. Costante, però, è nell'uomo il bisogno di un alloggio. L'arte edilizia non è mai rimasta inattiva. La sua storia è più lunga di quella di ogni altra arte e aver presente il suo effetto è importante per ogni tentativo di rendersi conto dell'atteggiamento delle masse nei confronti dell'opera d'arte. Gli edifici sono recepiti in due modi: mediante l'uso e mediante la percezione. O meglio: in modo tattile e in modo ottico. Non si ha alcun concetto di tale ricezione, se ce la si immagina alla maniera di quella ricezione raccolta, propria ad esempio dei viaggiatori al cospetto di edifici famosi. Sul fronte tattile, infatti, non c'è alcuna sorta di *pendant* di ciò che, sul fronte ottico, è la contemplazione. La ricezione tattile non ha luogo tanto sul piano dell'attenzione quanto su quello dell'abitudine. Nel caso dell'architettura quest'ultima determina ampiamente perfino la ricezione ottica. Anche questa, di per sé, avviene non tanto in un'attenzione sostenuta quanto in una percezione occasionale. Questa ricezione formatasi sull'architettura ha però, a certe condizioni, valore canonico. Infatti: *Quei compiti che, in epoche di svolta storica, vengono posti all'apparato percettivo umano non possono essere assolutamente svolti percorrendo la mera via dell'ottica ovvero della contemplazione. A essi si fa fronte a poco a poco, con la guida della ricezione tattile, mediante l'abitudine.*

Anche il distratto può abituarsi. O meglio: il poter far fronte a certi compiti nella distrazione dimostra, in primo

luogo, che lo svolgerli è divenuto qualcosa di abitudinario. Attraverso la distrazione, quale è offerta dall'arte, viene controllato a nostra insaputa fino a che punto sono divenuti assolvibili i nuovi compiti dell'appercezione. Giacché, d'altra parte, sussiste per il singolo la tentazione di sottrarsi a questi compiti, l'arte affronterà il suo compito più difficile e importante laddove riuscirà a mobilitare le masse. Attualmente lo fa con il film. *La ricezione nella distrazione, che, con crescente intensità, si fa notare in tutti i settori dell'arte ed è il sintomo di profonde trasformazioni dell'appercezione, ha nel film il suo autentico strumento di esercizio.* Con il suo effetto di choc il film favorisce questa forma di ricezione. «Il film respinge il valore culturale non solo per il fatto di indurre il pubblico a un atteggiamento esaminante, ma anche per il fatto che al cinema l'atteggiamento esaminante non comporta attenzione. Il pubblico è un esaminatore, ma un esaminatore distratto.»

Conclusione

La crescente proletarizzazione degli uomini d'oggi e la crescente formazione di masse sono due lati di un unico e medesimo processo. Il fascismo tenta di organizzare le masse recentemente proletarizzate, senza intaccare i rapporti di proprietà, alla cui eliminazione esse spingono. Esso vede la propria salvezza in ciò: permettere alle masse di pervenire alla propria espressione (e non certo al proprio diritto)³⁶. Le

³⁶ È qui importante, specialmente in riferimento al cinegiornale, il cui significato propagandistico può difficilmente essere sopravvalutato, una circostanza tecnica. *Alla riproduzione massiva è in particolare favorevole la riproduzione di masse.* Nei grandi cortei, nelle immense adunate, nelle manifestazioni di massa di natura sportiva e nella guerra, tutti fenomeni oggi consegna-

masse detengono un *diritto* alla trasformazione dei rapporti di proprietà; il fascismo cerca di dar loro un'*espressione* conservando questi rapporti. *Di conseguenza, il fascismo mira a un'estetizzazione della vita politica.* «Allo stupro nei confronti delle masse, che il fascismo schiaccia nel culto di un duce, corrisponde lo stupro nei confronti di un'apparecchiatura che pone al servizio della produzione di valori culturali.»

Tutti gli sforzi di estetizzazione della politica culminano in un unico punto. Questo punto è la guerra. La guerra, e la guerra soltanto, rende possibile dare uno scopo ai movimenti di massa su vasta scala, salvaguardando i rapporti di proprietà tradizionali. In questi termini può appunto esprimersi la situazione dal punto di vista della politica. Dal punto di vista della tecnica può esprimersi come segue: Solo la guerra rende possibile mobilitare tutti i mezzi tecnici del presente salvaguardando i rapporti di proprietà. È ovvio che l'apoteosi della guerra da parte del fascismo non si serva di *questo* argomento. Ciononostante, è istruttivo darle uno sguardo. Nel manifesto di Marinetti per la guerra coloniale d'Etiopia si dice: «Da ventisette anni i futuristi si oppongono a che la guerra venga definita come antiestetica. Pertanto asseriscono: ... la guerra è bella, perché

ti alla apparecchiatura di ripresa, la massa guarda se stessa in faccia. Questo processo, la cui portata non ha bisogno di essere sottolineata, è in strettissima relazione con lo sviluppo della tecnica di riproduzione e di ripresa. I movimenti di massa, in generale, si rappresentano più chiaramente di fronte all'apparecchiatura che non di fronte allo sguardo. Schiere di centinaia di migliaia di uomini possono essere catturate nel migliore dei modi da una prospettiva a volo d'uccello. E sebbene questa prospettiva sia accessibile tanto all'occhio umano quanto all'apparecchiatura, dell'immagine che l'occhio ne ricava, non è comunque possibile l'ingrandimento a cui è sottoposta la ripresa. Ciò significa che i movimenti di massa, e al loro culmine la guerra, rappresentano una forma di comportamento umano particolarmente favorevole all'apparecchiatura.

– grazie alle maschere antigas, ai terrificanti megafoni, ai lanciafiamme e ai piccoli carri armati – fonda il dominio dell'uomo sulla macchina soggiogata. La guerra è bella perché inaugura la sognata metallizzazione del corpo umano. La guerra è bella perché riunisce in una sinfonia il fuoco di fucili, le cannonate, le pause tra gli spari, i profumi e gli odori della decomposizione. La guerra è bella, perché crea nuove architetture, come i grandi carri armati, le geometriche squadriglie aeree, le spirali di fumo elevantisi da villaggi bruciati e molto altro ancora... I poeti ed artisti del futurismo... si ricordino di questi principi di un'estetica della guerra, perché da essi venga illuminata... la loro lotta per una nuova poesia e una nuova plastica!»³⁷.

Questo manifesto ha il vantaggio della chiarezza. Il suo modo di porre la questione merita di essere assunto dal dialettico. Per lui l'estetica della guerra attuale può essere esposta nel modo seguente: Se la naturale valorizzazione delle forze produttive viene impedita dall'ordinamento della proprietà, allora l'incremento degli strumenti tecnici, dei ritmi, delle fonti di energia spinge verso una loro valorizzazione innaturale. Questa la trova nella guerra, che con le sue distruzioni adduce la prova del fatto che la società non era matura abbastanza per fare della tecnica il proprio organo, e che la tecnica non era sviluppata abbastanza per padroneggiare le forze elementari della società. La guerra imperialistica, nei suoi tratti più spaventosi, è determinata dalla discrepanza tra i potenti mezzi di produzione e la loro insufficiente valorizzazione nel processo di produzione (in altre parole, dalla disoccupazione e dalla mancanza di sbocchi commerciali). *La guerra imperialistica è un'insurrezione della tecnica, la quale, nel «materiale umano», ri-*

³⁷ «La Stampa», Torino.

scuote quelle rivendicazioni a cui la società ha sottratto materiale naturale. «Anziché incanalare fiumi, essa dirige il flusso degli uomini nel letto delle sue trincee, anziché spargere semi dai suoi aeroplani, essa sparge bombe incendiarie sulle città,» e nella guerra chimica ha trovato un mezzo per sopprimere l'aura in modo nuovo.

«Fiat ars – pereat mundus» dice il fascismo e, come Marinetti riconosce, si aspetta dalla guerra un appagamento artistico della percezione sensoriale trasformata dalla tecnica. Evidentemente è questo il compimento dell'*art pour l'art*. L'umanità, che un tempo, con Omero, fu uno spettacolo per gli dèi dell'Olimpo, adesso lo è diventata per se stessa. La sua auto-estraniazione ha raggiunto un grado tale da permetterle di vivere il proprio annientamento come un piacere estetico di prim'ordine. *Così stanno le cose quanto all'estetizzazione della politica perseguita dal fascismo. Il comunismo gli risponde con la politicizzazione dell'arte.*



Finito di stampare il 10 febbraio 2012
per conto di Donzelli editore s.r.l.
presso Str Press s.r.l.
Via Carpi, 19 - 00040 Pomezia (Roma)